THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

PG3337
.O 8
Z88

This book is due at the WALTER R. DAVIS LIBRARY on the last date stamped under "Date Due." If not on hold it may be renewed by bringing it to the library.

DATE DUE	RET.	DATE DUE	RET.
AUG 31 1987			
JAN 7			

036 Apr 15 '69

ТВОРЧЕСТВО А. Н. ОСТРОВСКОГО

ЮБИЛЕЙНЫЙ СБОРНИК

PG3337
.O8
Z88

Государственное Издательство

Б. М.

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО.
МОСКВА. — ПЕТРОГРАД.
ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ. Москва, Софийка, уг. Рождественки, д. 4/8.

ИСТОРИЯ и КРИТИКА ЛИТЕРАТУРЫ.

Гершензон, М. О. История молодой России. 1923 г. Стр. 318. Ц. 1 р. 50 к.

Бирюков, П. П. Биография Л. Н. Толстого. С иллюстрациями. 1922 г. Стр. 321. Ц. 1 р. 50 к.

Гроссман, Л. П. Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарии. 1923 г. Стр. 117. Ц. 1 р.

Гливенко, И. И. Чтения по истории всеобщей литературы. Изд. 2-е. 1922 г. Стр. 314. Ц. 1 р. в пер. 1 р. 20 к.

Валидов, Д. Очерк истории образованности и литературы волжских татар (до рев. 1917 г.). Вып. I. 1923 г. Стр. 106. Ц. 60 к.

Долгов, Н. Островский. Жизнь и творчество (1823—1923). 1923 г. Стр. 272.

Документы по истории литературы и общественности. Вып. II. И. С. Тургенев. 1923 г. Стр. 164. Ц. 90 к.

Коган, П. С. Очерки по истории западно-европейских литератур. Том I. Изд. 8-е. 1923 г. Стр. 376. Ц. 1 р. 25 к.

Его же. Очерки по истории западно-европейских литератур. Том II. Изд. 7-е. 1923 г. Стр. 405. Ц. 1 р. 25 к.

Его же. Очерки по истории древних литератур. Том I. Греческая литература. 1923 г. Стр. 354. Ц. 80 к.

Луначарский, А. В. Этюды. Сборник статей. 1923 г. Стр. 342. Ц. 1 р. 50 к.

Мандельштам, Р. С. Художественная литература в оценке русской марксистской критики. Ред. и предисл. Н. К. Пиксанова. Изд. 2-е, дополн. 1923 г. Стр. 95. Ц. 35 к.

Оветт, А. Итальянская литература. Перев. С. Соболевского. 1923 г. Стр. 351. Ц. 1 р. 60 к.

Овсянико-Куликовский, Д. Н. Собрание сочинений. Том I. Гоголь. 1923 г. Стр. 160. Ц. 80 к.

Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. Под ред. Н. В. Яковлева. 1923 г. Стр. 362. Ц. 3 р., на хор. бум. 3 р. 50 к.

Пиксанов, Н. К. Два века русской литературы. Темы, вопросники, библиография. 1923 г. Стр. 208. Ц. 95.

Его же. Старорусская повесть. Темы, вопросники, библиография. 1923 г. Стр. 92. Ц. 60 к.

Его же. Грибоедов и Мольер. 1922 г. Стр. 80. Ц. 30 к.

А. Н. Островский

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

https://archive.org/details/tvorchestvoanost00sham

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК
Театральная секция

Творчество
А. Н.
ОСТРОВСКОГО

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

PG333
.08
Z98

ТВОРЧЕСТВО А. Н. ОСТРОВСКОГО

ЮБИЛЕЙНЫЙ СБОРНИК
под редакцией
С. К. ШАМБИНАГО

Портрет из собрания
Государственного Театрального Музея
имени А. А. Бахрушина

1923

МОСКВА — ПЕТРОГРАД

Printed in the USSR

Гиз. № 4408.
Главлит. № 8218.
Москва. Напеч. 5.000 экз.
„Мосполиграф“ 1-й Образц., Пятн., 71.

А. А. Фомин.

Связь творчества Островского с предшествовавшей драматической литературой.

I.

Срок переоценки.

Каждое крупное историческое явление всегда, и вполне естественно, вызывает интерес к себе, как к последнему звену какого-то ряда аналогичных факторов, служивших последовательными ступенями в эволюции данной группы их.

Этот интерес усиливается по мере увеличения ценности такого последнего звена и, даже более того, этот интерес делается как-то исключительно-острым, если данное влияние вызывает параллельно противоположную оценку, или протест, или сомнение в той роли, которую оно сыграло в истории или, наконец, если с течением времени это явление, подвергается переоценке под влиянием каких-то вновь выдвинутых лозунгов, и эта переоценка, обыкновенно страстная и пристрастная, пытается порой даже совершенно исключить этот исторический фактор, как ценность данной эволюционной системы, как одну из основных или конечных вех данного пути.

Поэтому время от времени представляется безусловно необходимым просмотреть прежние выводы или проверить старые итоги.

Наиболее удачными для этого моментами являются такие, которые создает в ее эпически-спокойном движении сама хронология, механически, как часы, отбивающая своим абсо-

лютно объективным вековечным колоколом века и полувека исчезающих в бездну времени событий.

Одним из таких крупных исторических явлений в русской жизни вообще, в истории русской художественной литературы и мысли, в истории русского театра и драматического искусства в частности — было творчество А. Н. Островского.

А в точном смысле слова полноценным моментом для вышеуказанной переоценки является столетие со дня рождения писателя (родился 23 марта 1823 года), момент—почти совпадающий с сороколетним периодом со дня его смерти (умер 2 июня 1886 года, следовательно, 40 лет со дня смерти приходится на 1926 год).

Кстати, важно отметить, что и самый процесс художественного творчества писателя продолжался в течение сорока лет с необычайной равномерностью и последовательностью: начиная с 1847 года он, за исключением перерыва в три года, после первой печатанной вещи, ежегодно выпускал в свет по одной или по две оригинальных пьесы.

Не менее важно помнить, что началу творческого периода Островского (1847 г.—когда ему исполнилось 24 года) предшествовало недавнее появление в печати таких драматических произведений, которые создавали в литературе «события», а именно: «Горе от ума» (1833 г.), «Скупой рыцарь» и «Ревизор» (1836 г.), что при сознательном уже отношении к художественному творчеству юноши Островского ушли в могилу—Пушкин (1837 г.), Лермонтов (1841 г.), Кольцов (1842 г.), Крылов и Венедиктов (1844 г.), Белинский (1848 г.), Гоголь и Жуковский (1852 г.), а современниками его были: Тургенев, Григорович, Гончаров, Л. Толстой, Достоевский, Ал. Толстой, Некрасов и др., и, наконец, что к тому же периоду Белинский подвел уже критические итоги русскому художественному творчеству первой половины XIX века и осветил пути новым течениям во второй половине его.

Таким образом, начало творчества Островского совпадает с очень интересным историческим моментом в развитии русской художественной литературы: моментом, когда закончен первый период основных достижений ее золотого века и

начинает пышно развертываться второй ярко-творческий период его.

В такой момент не так легко и просто стать в первом ряду высших творческих сил страны и занять в нем при жизни почти на целых полвека одно из первых мест, несмотря на ожесточенный протест значительной части критики.

И тем более надо иметь в запасе каких-то исключительных сил, чтобы удерживать это первенство после смерти вот уже около полувека на такой шаткой и капризной арене, как русские театральные подмостки, к которым в последние десятилетия причастно слишком много лиц, большею частью с очень легким сердцем отрешающихся от известных традиций, какой бы здоровый и сильный характер их ни был выработан, и страстно увлекающихся—редко искренно, чаще из какого-нибудь расчета—всякой новизной, лишь бы последняя сметала старое, во имя одной только оригинальности этой новизны.

Нередко, в этих исканиях нового, взоры обращаются к старине, но никогда не минуют Островского, хваля или хуля его.

А он—теперь в полном смысле слова, как столетний дуб—стоит непоколебимый в своей мощи, исполненный, как раньше, так и теперь, всяческих художественных возможностей и далеко еще не выявленный во весь свой необъятный рост ни специальной критикой, ни историей русской и всеобщей литературы и художественной мысли, несмотря на наличность таких блестящих критических анализов, как Ап. Григорьева, Добролюбова и др. или французского профессора I. Patouillet в его громадном, обстоятельном и прекрасном труде: «Ostrowski et son théâtre de moeurs russes» (Paris, 1912).

Конечно, художественные достижения Островского настолько высоки, что он еще не скоро может быть превзойден, и настолько они глубоко и широко распространили свои корни в предшествовавших ему русской жизни, русской художественной литературе и в законченных уже итогах мировой литературы, что не так легко раскрыть эту связь Островского с прошлым—с тем, на чем, на какой почве, росло его удивительное по богатству и по разнообразию, как

шекспировское, творчество и как это наследие было им использовано.

Для более или менее законченной работы в последней области потребовался бы и не один том и не один год работы и не в наше бурное время.

В настоящем кратком очерке мы попытаемся наметить только основные пути или, точнее, направления тех связующих Островского с прошлым корней, которые имеют ближайшее отношение к русскому драматическому искусству и неразрывно связанной с ним русской сцене.

II.

XVIII век.

Как во всех сторонах своего творчества, так и в использовании художественного наследства, оставленного ему драматургами-предшественниками, Островский был вполне самобытен, оригинален.

Разве он прямой и непосредственный последователь Гоголя?

Нет.

Покорный наследник художественных достижений Грибоедова, Пушкина и Лермонтова?

— Нет, нет и нет.

Может быть, он преклонился пред блестящим талантом автора «Недоросля» и «Бригадира»?

И на этот раз—нет.

Нет у него ни прямых наследодателей, не был он сам прямым, непосредственным наследователем наших больших и славных гениев и талантов русской драматической литературы.

Как-то иначе, какими-то другими не непосредственными путями или способами создалась это связь с прошлым, связь очень прочная, вполне определенная и не вызывающая никаких сомнений.

Строго-эволюционный ход необычайно быстрого роста русской драмы, по нашей традиции, начиная со второй половины XVIII века, ясен, и Островский венчает своими творениями

капитель грандиозной колонны основных достижений русского драматического искусства, колонны, рядом с которой стоят, подпирая своды храма Трагедии и Комедии, другие, созданные творчеством англичан, испанцев, французов, немцев и других народов, с капителями, увенчанными Шекспиром, Лопе де-Вега, Кальдероном, Шиллером, Гете, Гауптманом, Ибсеном и т. д.

Действительно, простая хронологическая справка сама за себя говорит о небывалых во всемирной истории литературы фактах и процессах.

В 1847 году появилась в печати первая пьеса Островского «Несостоятельный должник», а ведь только за сто лет до того—в 1747 году появилась в печати трагедия А. П. Сумарокова «Хорев», которая из пьес, написанных на русском языке, может претендовать на зачисление ее первым русским художественным драматическим произведением.

Постановка же ее в 1749 году на сцене дает одну из исторических дат для русской сцены, как прямое начало русского государственного театра.

Сам, оценивая свою роль в деле создания русской драматической литературы и русского сценического искусства, Сумароков писал тогда:

«Что только видѣли Аѳины и видитъ Парижъ, и что они по долгомъ увидѣли времени, ты нынѣ то вдругъ Россія стараніемъ моимъ увидѣла. Въ то самое время, въ которое возникъ, приведенъ въ совершенство, въ Россіи, театръ твой, Мельпомена! всѣ я преодолѣлъ трудности, всѣ преодолѣлъ препятствія. Наконецъ видите вы, любезныя мои согражданя, что ни сочиненія мои, ни Актеры вамъ стыда не приносятъ, и до чего въ Германіи многими Стихотворцами не достигли, то того я одинъ и въ такое время, въ которое у насъ Науки словесныя только начинаются, и нашъ языкъ едва чиститься началъ однимъ своимъ перомъ достигнуть могъ» [1]).

Так наивно и, очевидно, вполне искренно думал Сумароков, что он именно мог в то время создать и русскую

---

[1]) Сочинения, т. VI, стр. 391. Курсив наш.

художественную драму, и русскую художественную сцену, но вместе с тем какая необычайная уверенность и в своих силах и вера в свое дело.

Совсем, если взять ее вне личности автора, речь пророка-провидца, речь, осуществившаяся вполне в такой необычайно короткий для духовной культуры срок, как сто лет до Островского, увенчавшего своим творчеством, как сказано уже было, все дело создания высших художественных достижений в русской драме.

Может быть, эта уверенность в своих силах, а главное вера в свое дело и были главными двигателями этого необычайного развития русской драматической литературы.

Правда, все, кажется, без исключения русские писатели после Сумарокова и Державина больше верили в самое дело, чем в свои силы, которые они обыкновенно ценили очень скромно, и часто недооценивали, но для первых шагов таких сложных и нежных искусств, как драматургия и искусство сцены, Сумароковская самоуверенность, пожалуй, и не была лишней в практике тогдашней действительной жизни, когда и читателя и зрителя надо было еще воспитывать, надо было еще учить читать и слушать и вести себя прилично и культурно в театре [1]).

И русская драма и русский театр росли богатырски не веками, накапливая свои ценности как на западе, а только десятилетиями устанавливая вехи новых крупных художественных достижений, из которых каждая веха отмечала нечто новое, большею частью, идущее в разрез с каким-то официальным [2]) курсом.

---

[1]) См. протест Сумарокова против поведения зрителей во время спектаклей в его «Сочинениях», т. VI.

[2]) Этот термин употребляется здесь условно для обозначения господствующего не правительственного вкуса, а того течения, которое было установлено Сумароковым, как первым драматургом и первым директором русского государственного театра, в котором, благодаря этому первенству Сумарокова и ложно-классической драмы, надолго установилась известная традиция, прочно воспринятая актерами и долго хранимая ими, как высшее достижение художественного творчества и в драматическом искусстве и в сценическом.

Так, пьесы Фонвизина появляются в эпоху пышного расцвета ложно-классической трагедии. «Горе от ума» звучит резким диссонансом и в бесчисленной плеяде игривых, полуфранцузских водевилей 20-х и 30-х годов XIX века и среди полных всяких ужасов ложно-романтических пьес Кукольника, Полевого и К° и т. д.

Может быть, и в этой свободе исканий русскими драматургами новых путей и смелых порывах их в обход широкой, торной дороги, призванной официально—в этом, может быть, тоже заключался залог силы и мощи истинно-художественного развития русской драмы, жадно впитывавшей в себя все достижения художественной техники русской и западной и еще с большей напряженностью и чуткостью следившей за всеми литературными течениями, настроениями, нравами и условиями жизни бытовой, семейной, общественной и государственной.

Третьим фактором, благоприятствовавшим необычайно быстрому и сильному росту русской драмы—была та прочно прибившаяся с XVIII века к ее цели и, вместе с тем, к задачам русского театра идейность, которая основывалась на понимании роли театра в жизни общества, государства и народа, как своего рода идейного источника для усовершенствования общечеловеческих и, в частности, русских—нравственности, личной и общественной этики, народных нравов и, кажется, даже государственного строя.

Во всяком случае, в XVIII веке, да и долгое время в начале XIX века вопросы самой по себе художественности в драматической или театральной технике и в связанной с ними художественным содержанием драматической литературы не играли никакой роли или в XIX веке начинали играть, почти вплоть до Белинского, только второстепенную роль.

Грибоедов и Пушкин только, так сказать, практически ввели в русскую комедию и драму художественный элемент, как первое и главное основание их и только теоретики и критики, начиная с Мерзлякова (1822), Сомова (Ореста), Бестужева-Рюмина (1823), кн. П. А. Вяземского (1824) и последовавшие за ними критики начали разрабаты-

вать идеологию и теорию художественного творчества, литературного вообще и драматического в частности.

Несмотря на такую слабую, так сказать, насыщенность сознательной художественностью русских драматических произведений до начала XIX века, в них рано появились такие черты и характерные особенности, которые пытливому наблюдателю и критику дают в руки для соответствующих выводов достаточно серьезный материал, с научной последовательностью и точностью констатирующий, как на этом прочном фундаменте необычайно легко, просто и красиво созидается в XIX веке русская драматургия и русский театр от Грибоедова до Островского включительно.

Интересно вообще, а для русской критики важно, что иноземный, и потому, может быть, более объективный, наблюдатель русской духовной культуры, профессор Патуйэ в своем вышеназванном серьезном, строго-научном исследовании нашел наиболее целесообразным, как вполне естественный в развитии русской литературы факт, связать имя Островского с этим весьма отдаленным от него хронологически (около ста лет) периодом—зарождения русской бытовой драмы.

А этот исследователь владеет громадным аппаратом и материалами для сравнения русского драматического творчества с таковым же классическим (греко-римским) и всем западно-европейским.

Эта связь Островского с первыми поисками русской драматургии в русском реальном быту второй половины XVIII века была отмечена нами еще в начале девяностых годов XIX века при определении роли русской комедии той эпохи:

«Наступает вторая половина XVIII века и настает самая сильная, самая плодотворная пора русской комедии, которая именно в это время создалась, развилась и пустила сильные корни на почве самостоятельности. В это время комедия, и не только под пером Фонвизина, критиковала нравы и обычаи, воспитывала и развивала в художественном отношении русскую публику, объясняла ей мероприятия правительственные, указывала идеалы и, что для нас не менее важно, дала прекраснейшую характеристику общественных отноше-

ний, народных правов и недочетов государственных учреждений этой интересной во многом для русской истории эпохи» [1]).

Еще с большей определенностью продолжает уже в начале XX века выяснение той же роли русской бытовой комедии второй половины XVIII века профессор Б. В. Варнеке:

«Бытовая комедия снимала с нашего репертуара обвинение в заимствованности и сразу указывала источник свободного творчества для тех, кто не хотел или не мог пробавляться заимствованным матерьялом. Внося поневоле в пьесы результаты непосредственного наблюдения над жизнью и тем становясь ее отражением, бытовая комедия выводила нашу драму еще дальше на путь самостоятельного творчества. Внося в драматический стиль элементы народного языка, бытовая комедия тем самым защищала его от чрезмерной сухости, которая легко проникает следом за чисто подражательным и книжным содержанием произведения.

Бытовая комедия XVIII века, слабая и робкая в первых своих проявлениях, сыграла крупную роль в развитии нашего театра, подготовив возможность появления Островского, изучение которого получает историческую перспективу только после сопоставления его пьес с первыми попытками в этом направлении, а именно с бытовыми комедиями XVIII века. Несмотря на всю дальность расстояния, между ними существует непосредственная связь, и не будь сделано в XVIII веке этих слабых попыток, и в XIX не было бы возможно появление гораздо более крупных произведений» [2]).

Несколько дальше профессор Варнеке, подтверждая мои выводы, еще ближе подходит к разрешению вопроса о преемственности в творчестве, например, Плавильщикова и Островского:

«Самая попытка поставить творчество Островского в связь с Плавильщиковым безусловно удачна: и Плавиль-

---

[1]) В этой же работе на нескольких примерах и сопоставлениях мы указали на общие мотивы в творчестве Островского и писателей конца XVIII века. См. мой очерк «Старое в новом» в «Русской Мысли», 1893 г. кн. II.

[2]) См. его «Историю русского театра», изд. 2-е, стр. 195.

щикова надо рассматирвать, как одного из наиболее ранних предшественников Островского. Он обратил внимание на ту же самую среду, которую изображал наш великий драматург, и сумел с достаточной изобразительностью обрисовать особенностями языка данную среду, и в этом состоит его несомненная заслуга, как драматурга» [1]).

III.

Плеяда второстепенных драматургов конца XVIII века.

Одной из первых и, пожалуй, главной особенностью молодой русской драматической литературы второй половины XVIII века, пролагавшей себе пути паралельно с официально, так сказать, признанным течением—было отношение к действительности, способ использования реальных сюжетов, самый подход автора к жизни с целью извлечения из нее материала для своего творчества.

В этом отношении русские драматурги, с Фонвизином и Капнистом во главе и с их последователями Лукиным, Плавильщиковым и целой плеядой так называемых второстепенных писателей, прибегли к приемам, прямо противоположным тем, которые практиковались всеми представителями официального течения, начиная с Сумарокова и других ложноклассиков и кончая всеми квази-романтиками, квази-націоналистами и им подобными, не вытесненными ни Грибоедовым, ни Пушкиным, ни Гоголем, несмотря на все их гениальные достижения, и просуществовавшими в литературе и на сцене вплоть до самого Островского.

Прием Сумарокова и его последователей заключался в том, что они к какой-то далекой от действительной жизни теме, в громадном большинстве случаев заимствованной у французов, приставляли картонные фигуры с именами, в лучшем случае заимствованными из русской истории или легендарной старины, а то попросту сочиненными согласно собственному, далеко не художественному вымыслу. Они

[1]) «Ист. рус. театра» изд., 2-е, стр. 200.

заставляли эти фигуры произносить бесконечные монологи и диалоги, беспрестанно прерываемые «ах!»-ами и «ох!»-ами, прекращаемые только тогда, когда по личной фантазии автора большая часть этих картонажей переколет других или самих себя.

В первой половине XIX века к этому виду литературного производства присоединились наборы речей с мотивами жалостными, плаксивыми, с одной стороны, или ухарски-патриотическими, с другой.

Искать серьезного во всей этой литературной макулатуре отражения русской действительности жизни в каких-то намеках на художественный реализм греческо-римского творчества или истинно романтических приемов западно-европейской художественной мысли не приходится.

Эти же «сочинители», как они сами величали себя, также бесцеремонно пользовались иноземным материалом при всяких подражаниях, переделках или «переложениях на русские нравы».

Сумароков, повидимому, гордился, что от Шекспировского «Гамлета» в его переделке не осталось даже скелета пьесы великого английского драматурга.

«Гамлет мой на Шекспирову трагедию едва, едва походит», возражал Сумароков на обвинения Тредьяковского, брошенные ему по поводу некоторого сходства в одноименных пьесах.

Сумароков безжалостно исказил весь замысел Шекспира и изуродовал остающихся у него в живых и Датского принца, и Офелию с ее необыкновенными по антихудожественности последними словами, обращенными к главному герою этой новой и, конечно, не русской, не датской, не английской трагедии:

«Ступай, мой князь, во храм. Яви себя в народе,
А я пойду отдать последний долг природе».

Позднейшие подражания Шиллеру создавали иногда не меньшие эффекты под пером русских лже-романтиков.

Ясно, что для всех этих сочинителей и перекраивателей чужого творчества и лучшие образцы гениальной художе-

ственной мысли Западной Европы не говорили ничего и были также, как и какие-нибудь безделки, малоценным материалом, который шел на раскрой драматических кафтанов французско-нижегородской моды собственного измышления.

Костюмы были безвкусны, хотя ярки и пестры; они насильно напяливались на неуклюжие, кривобокие, плохого кустарного производства фигуры героев, наделенных вычурными именами. Таким образом сочинялись трагедии, романтические и другие драмы и различные исторические «русские» пьесы и сцены.

Противоположными этим назвали мы приемы русских драматургов другого направления, положивших в третьей четверти XVIII века—с первым из них Фонвизиным—начало пока только русской бытовой комедии, а потом и русской бытовой драме.

До сих пор остается недостаточно точно и ясно выявленным вопросом—как это через один или полтора десятка лет вслед за «Тресотиниусом» Сумарокова и еще более слабыми комедиями других представителей ложно-классицизма могли появиться у нас и «Бригадир» (1766 г.) Фонвизина, и забытые теперь совершенно комедии Лукина [1]), Плавильщикова [2]), Веревкина [3]), а за ними и следующая серия пьес, еще более талантливо воспроизводящих русские нравы конца XVIII века—«Недоросль» (1782 г.) Фонвизина, с сопровождавшими его комедиями и комическими операми (того же характера бытовой комедии)—Николева [4]), Аблесимова [5]), Матинского [6]) и других.

Для разрешения этого вопроса, прежде всего, необходимо, конечно, учитывать влияние западной драматической литературы.

Хотя это влияние на русское творчество было крайне своеобразно, прежде всего, потому, что появившиеся, напри-

---

[1]) Комедия «Мот, любовию исправленный» — в 1765 г.

[2]) Комедия «Сиделец»—повидимому, около 1775 г.

[3]) Комедия «Так и должно»—в 1773 г.

[4]) Комическая опера «Прикащик»—1777 г.

[5]) Комическая опера «Мельник-колдун, обманщик и сват»—1780 г.

[6]) Комическая опера «Гостиный двор» — в 1787 г.

мер, в эту же эпоху блестящие творения Бомарше—«Севильский цирюльник» (в 1775 г.) и «Женитьба Фигаро» (в 1784 г.) почти не привлекли внимания русских писателей, интересовавшихся еще только комедиями Мольера—в то время уже более чем столетними и еще более почтенными по возрасту—несколькими пьесами Шекспира.

Не менее своеобразен был и выбор пьес, влиявших на русское драматическое и сценическое искусство.

Но в данном случае это западное влияние представляет для нас второстепенный интерес и гораздо важнее отметить те немногие факторы, которые, как можно предполагать с большей или меньшей достоверностью, оказали влияние на пышное развитие русской самостоятельной бытовой комедии и драмы, поразившее лиц даже наиболее развитых в области литературы и театра и казавшееся очень долго для наших исследователей и критиков художественного творчества полной для своего времени неожиданностью [1]).

IV.

Подход к быту.

Из этих факторов на первом месте надо поставить тот громадный интерес к бытовым явлениям городской русской жизни, а затем и к явлениям из народного, крестьянского быта.

Он явился в процессе исторической эволюции русской жизни, прежде всего, в кругах близких к литературе, как своего рода анализ собственного национального бытия и определения понятий государства и народности.

Из всех видов литературы этот интерес особенно ярко сказался на том течении русской драматической литературы, которое, как мы отметили, шло своим собственным, неофициальным путем.

---

[1]) См. мой очерк в «Русской Мысли», 1893 г., кн. II, «Старое в новом», стр. 23 и 24.

Возникновение этого интереса обусловливается, вероятнее всего, следующими психологическими причинами. Прежде всего для драматургов более чутких в восприятии слуховых и зрительных впечатлений было ясно, что с чисто технически-художественной, музыкальной, ритмической точек зрения, официально-господствующее ложно-классическое течение и с внешней стороны, как и по сущности своего содержания, слишком резко дисгармонировало с общим характером, строем, музыкальностью русской речи и русского устного народного творчества, с которым в XVIII веке все были очень хорошо знакомы.

В процессе творчества русских это было, без сомнения, одним из главных и, конечно, безотчетных побудителей драматургов той эпохи—искать новых путей, помимо общепризнанного ложно-классического.

Второй причиной, не менее важной и, надо думать, более или менее сознательной, был вполне уже определившийся интерес к роли человеческой личности в общем мироздании, в государстве, в бытовой обстановке и т. д. и ценности этой личности самой по себе [1]).

Третьей причиной был, может быть, тот молодой задор, с которым первые драматурги набросились во второй половине XVIII века на реальные мотивы для своего творчества с целью использовать их в дидактических интересах, что в то время было одним из обязательных условий литературной этики.

Наконец, надо указать еще на один фактор—это на несомненное влияние подлинного народного творчества, если не на содержание и форму произведений, то, во всяком случае, на их общий дух и характер. Например, сатира, юмор и комизм писателей этой группы не имеют ничего общего ни с аналогичными приемами ложно-классиков, ни с заимствованными у западных собратьев, и в то же время эти приемы

---

[1]) По этому вопросу см. интересный труд Иванова-Разумника «История русской общественной мысли», вып. I, где произведена новая оценка многих явлений второй половины XVIII и начала XIX веков и высказано много остроумных соображений по этому вопросу.

очень родственны с аналогичными художественными приемами в русском народном творчестве.

Нечего говорить о том, что использование драматургией конца XVIII века народных песен, поговорок, прибауток и наделение речей действующих лиц характерными особенностями различных местных говоров и другими провинциализмами придавало этим комедиям и комическим операм действительно тон и характер отражений подлинной русской жизни.

При этом, можно еще отметить, что большая часть этих авторов не гналась для своих произведений ни за исключительными, выдающимися сюжетами, не удалялась в глубь исторических и мифологических времен в поисках интересных героев, ни пыталась сочинять обязательно большие, производящие крупный эффект пьесы.

Наоборот, творцы этих небольших драматических вещиц черпали из своих наблюдений над окружающим их бытом и нравами тот материал, который был им необходим для их очень скромных художественных задач.

Они, то как художники-миниатюристы, то как кустари, иногда, может быть, очень кропотливо, но всегда с большой любовью выводили заинтересовавшие их узоры и мотивы из подлинно-жизненных сюжетов.

В результате такого, без сомнения, естественного художественного процесса и подбора и получились те художественно-реалистические пьесы конца XVIII века и начала XIX века, в художественно-технических деталях которых и в некоторых типах было очень много общего с пьесами Грибоедова, Гоголя и Островского.

И наш великий художник-провидец-критик, Белинский, очень и очень ошибался, когда с таким пренебрежением отзывался сам и установил соответствующую в этом вопросе традицию почти до самого конца XIX века относительно русской комедии конца XVIII и начала XIX века в произведениях так называемых второстепенных писателей.

«Из всех родов поэзии слабее других принялась у нас комедия»... «Множество комедий, написанных в стихах и прозе, в промежуток времени от Фонвизина до Грибоедова, не стоит

упоминовения»... «Участь нашей комедии—или что нибудь необыкновенное или меньше чем ничего» [1])...

А между тем комедии, именно этого периода сыграли очень большую роль в последовательном развитии роста русской драматической литературы и положили начало настоящей русской бытовой драме в самую опасную для молодого художественного творчества эпоху—господства ложно-классицизма.

И если и в «Горе от ума» и в «Ревизоре» есть черты, связывающие непосредственно творчество этих гениев с творчеством «малых сих» XVIII века, то для Островского, не смотря на дальнее расстояние (в полвека), эта связь еще сильнее.

Прототипы и схема «Бедности не порок» в «Сидельце» Плавильщикова, типы свах в произведениях его же и Копьева [2]), и вообще типы среднего и мелкого русского люда, набросанные, может быть, только как первые эскизы молодых художников, вышедших из душных мастерских, наполненных манекенами и копиями с чуждых русскому духу мастеров впервые «на натуру»—все это в истории русской бытовой драмы оказалось той первой, но очень прочной, гранитной ступенью лестницы, на верху которой стоит Островский с его громадной галлереей картин, образов и типов, созданных гением русской художественной мысли из бытового, реального материала, начиная с XVIII и по XIX век, включая сюда и сказочные бытовые мотивы с его очаровательной эпически-бытовой и мифологически-поэтической «Снегурочкой».

Таково первое, основное и самое старое звено, связывающее Островского с его предшественниками в конце XVIII и в начале XIX века.

Отсутствие погони за яркими сценическими эффектами, интерес к быту, к русской народности, к средним и мелким людям в их будничной обстановке, стремление сблизить это содержание с соответствующей формой, речью, тоном—вот

---

[1]) См. «Сочинения» Белинского, М., 1890 г., т. XII, стр. 246—266. Других отзывов о комедии XVIII века у Белинского нет.

[2]) См. ком. «Сговор Кутейкина» Плавильщикова и «Обращенный мизантроп» или «Лебедянская ярмарка», ком. Копьева.

главные составные части этого звена—общие с творчеством Островского, для которого все это было той аксиомой, тем $2 \times 2 = 4$, с которых начинался процесс его творчества в первой его безотчетной, инстинктивной стадии.

V.

Грибоедов, Мольер, Бомарше.

Следующими важными звеньями, связывающими Островского с прошлым, является творчество Грибоедова и Пушкина, драматические произведения которых по времени переплетаются.

«Горе от ума» окончено в 1824 году, появилось на сцене в 1831 году и вышло из печати в 1833 году; отрывки из «Бориса Годунова» появились в печати в 1827 году, «Скупой Рыцарь», «Моцарт и Сальери» и «Каменный Гость»—в 1830 г.

Эти звенья сами по себе более сложные—не так просты и в их непосредственной или косвенной связи с творчеством Островского, тем более, что с ним надо поставить рядом, по крайней мере, два имени из западной драматургии—Мольера и Шекспира.

Из двух последних имен—первое, относительно, близко Грибоедову и далеко от Пушкина, второе весьма далеко от Грибоедова и родственно—близко Пушкину.

Этим кратким определением хотелось бы наметить только общий характер влияния на наших великих драматургов первой половины XIX века, которые своими собственными силами еще в большей степени, чем Фонвизин и его соратники в XVIII веке, пролагали самостоятельный путь русской художественной драме, вскоре [1]) после них достигшей своего полного совершенства в творчестве Островского.

Было бы очень наивно отрицать, что схема Мольеровского «Мизантропа» и целый ряд художественно-технических особенностей этой пьесы не послужили Грибоедову очень ценным материалом при создании его «Горе от ума».

---

[1]) Хронология дает от 1833 г. до 1847 г.,—только 14 лет до выхода из печати первой пьесы Островского.

Но при всем том пьеса Мольера, в полном согласии с общим характером его творчества, дает, с одной стороны, сравнительно с пьесой Грибоедова, ограниченную картину французских нравов, с другой стороны, эта картина создана из образов, большая часть которых является характерными литературными типами, из которых некоторые превратились даже в своего рода трафареты.

Это то же, вполне художественное достижение, что и комедия классического (греко-римского) мира, создавшего в драматическом искусстве сравнительно ограниченное количество сценических типов и масок, застывших в своих характерных чертах, в своей мимике, в своем жесте и установивших своего рода литературную традицию, но традицию строго-консервативную в типах и высших художественных формах, слабо эволюционировавшую в зависимости от реальной жизни и часто не реагировавшую на ее новшества.

В пьесе Грибоедова, чем дальше отходит она от нас в глубь времен, чем более изучение той эпохи восстанавливает подлинные тона и оттенки ее, тем отчетливее и ярче выступают художественные образы «Горе от ума» в их благородно-отчеканенном рельефе. Последний не отражает трафаретов или шаблонов, созданных, хотя бы, всей предшествовавшей литературой, как это может иметь место у Мольера, но «преломляет» в художественном анализе подлинную русскую жизнь целой эпохи и в ее наиболее существенных чертах русского, красивого по внешности, живущего за счет закрепощенного народа барства и присущих последнему: невежества, спеси, фанфаронства и т. д. и т. д.

Так что исторически—бытовой материал использован нашим драматургом необыкновенно талантливо, в широком масштабе и с глубиной, коснувшейся основных устоев как московской, так и всей русской жизни [1]).

И в впечатлениях зрителя (как и читателя) фиксируются не столько отдельные комические типы, сколько подлинный драматизм исторической действительности, видимый чрез грань художественного объъективизма Грибоедова.

---

[1]) См. Гершензон М. «Грибоедовская Москва».

Если при известном старании можно найти то же у Мольера, то только в слабой степени, и несомненно, что в отмеченных итогах творчество Грибоедова больше походит в общей концепции на творчество другого гениального француза— Бомарше, в его знаменитой трилогии с центральным героем, Фигаро.

Легкость и остроты сатиры и блестки Бомарше также, как кажется, значительно ближе подходят к художественной технике Грибоедова, чем приемы Мольера.

Но, во всяком случае, говоря вообще о «влияниях» на Грибоедова, в отношении Бомарше мы можем говорить только о косвенном и общем воздействии французского драматурга на автора «Горе от ума», сумевшего, так же, как и он, в отдельных бытовых фигурах, во взаимоотношениях героев найти характерные черты века и представить их на суд зрителя, в то время как игривое и легкое «комическое» отдельных действующих лиц сплошь и рядом создает серьезный «драматизм» общих картин и художественных впечатлений.

Таково же творчество и Островского. Большая часть пьес его представляет искусные и гармоничные жизненные комбинации отдельных очень ценных самих по себе, художественных образов, составляющих в общей структуре пьесы, конечно, соответствующую замыслу автора, общую картину нравов, производящую более яркое впечатление, чем каждое отдельное действующее лицо.

Одним словом, в этих приемах мы уже чувствуем определенный переход русского драматического творчества к его высшей ступени—социальной драме, в которой все личное претворяется в общее, и все индивидуальное растворяется в объективных психологических чертах бытовых картин русской жизни известной эпохи.

VI.

Пушкин, Шекспир.

Еще дальше идут и еще более существенны достижения Пушкина в соответствии с ролью Шекспира в создании русской художественной драмы XIX века.

Роль Шекспира в этом веке прямо противоположна той, какую он играл для русской драмы в XVIII веке.

Совершенно непонятый тогда, он был для немногих только драматургов XVIII века одним из нескольких источников, из которых можно было черпать «сюжеты» для своих собственных драматических произведений. И только в самом конце века и в начале XIX—Шекспир привлекает внимание русских читателей и русских литераторов—не драматургов, как подлинная и необычайная в мировой драматургии по силе и красоте величина.

Из русских драматургов Пушкин первый понял его настоящую художественную ценность и сам пошел по его пути. С этого момента Шекспир уже прочно и навсегда связан и с русской сценой и с русской драматической литературой.

Что касается Пушкина, то он, следуя за Шекспиром, отнюдь не был рабским подражателем его. Он, как будто, произвел глубокий анализ всего художественного творчества великого драматурга во всех деталях его, многое [1]) оставил в стороне, как материал не соответствующий русской драме вообще и его личным замыслам в частности, извлек наиболее существенные основы художественного процесса Шекспира и создал свои драмы по этим новым для русской драматургии принципам.

Он сам определяет очень остроумно и метко ценную для драмы насыщенность Шекспировского творчества, как «изобилие жизни» в его драмах.

Также прельщает Пушкина соответствующий этому «изобилию жизни» другой важный фактор в драматическом творчестве, это—«язык сообразный условиям и месту и времени».

В этих двух формулах Пушкин определяет вместе с тем достаточно точно и роль реализма в содержании и во внешней технике художественных произведений.

И Пушкин свободно и самостоятельно, считаясь с условиями только подлинного русского драматического искус-

---

[1]) Как, например, общую конструктивную громоздкость и сложность некоторых пьес Шекспира, слияние в одной пьесе нескольких драматических сюжетов, длинноты в речах действующих лиц и т. п.

ства, использовал достижения Шекспира и в своем «Борисе Годунове» и в «Скупом Рыцаре» и других пьесах [1]).

Воспроизведенные выше две формулы Пушкина о Шекспире не исчерпывают, конечно, всей необъятной ценности гениального творца мировой трагедии и комедии в его влиянии на Пушкина и, следовательно, на Островского, и мы вернемся еще раз к этому вопросу в следующем дальше специальном очерке о романтизме у Островского.

Но есть еще одна интересная формула Пушкина, относящаяся к тому же вопросу, но распространенная включением в нее параллельной характеристики Шекспира и Мольера: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то века, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителями их разнообразные и многосложные характеры» [2]).

Если мы бегло воспроизведем в памяти, хотя бы один десяток пьес Островского, то мы, конечно, поймем, почему Островский так любил и ценил Пушкина, почему он считал его своим учителем.

Эта формула Пушкина, который первый в русской драматической литературе пошел по пути, проложенному Шекспиром, очень важна, потому что она, подтверждая и детализируя первые две формулы, вместе с тем определяет насколько Пушкин, во-первых, вполне сознательно, критически относился к тем литературным направлениям, которые он застал в русской драматургии, во-вторых, как он отчетливо разобрался в более или менее родственных направлениях, с их родоначальниками, Шекспиром и Мольером, и, в-третьих, как он сумел правильно разрешить вопрос о выборе одного из направлений для себя и для своих последователей.

Как будто он предчувствовал, что не пройдет и десяти лет, как вслед за ним появится первая пьеса его первого,

---

[1]) См. подробнее по этому вопросу очерк Д. Н. Овсяникова-Куликовского в «Истории Русской Литературы XIX века». М. 1911 г.

[2]) Курсив в этой выписке наш.

такого же гениального ученика, который, как и он, преклонит голову пред творчеством Шекспира и еще с большей настойчивостью устремится по проложенному пути, и так же, как и Пушкин, легко и свободно считаясь с новыми уже условиями русской жизни и художественного творчества, использует основные достижения Шекспира.

Этими положениями хотелось бы отметить также и то обстоятельство, что, как Пушкин отошел в сторону от драматургических приемов Мольера, так точно миновал его и Островский.

Такое заключение имеет значение в том отношении, что определяет для развития русской драмы исходным пунктом нового пути ее—1827 год—год появления в печати первого отрывка из «Бориса Годунова», за которым через 20 лет (в 1847 году—«Несостоятельный должник») началась серия пьес Островского.

Это один и для XIX века, начиная со второй четверти его, главный путь, почти полвека которого заполнено непрерывным потоком художественного творчества Островского.

Параллельно этому основному пути иногда только намечаются другие пути, иногда они начинают развиваться, затем прерываются, иногда от него отходят родственные ответвления и т. д.

Некоторые из этих вторых и третьих направлений берут свое начало также в XVIII веке и могут считать своим основателем Мольера и других западных драматургов.

Останавливаться на них не входит в нашу задачу.

VII.

Лермонтов, Гоголь.

Нельзя, однако, обойти молчанием два имени—автора «Маскарада» (1842 г.) — Лермонтова и автора «Ревизора» (1836 г.)—Гоголя.

Первый из них не ввел свою драму в направление, основанное Пушкиным, и, как драматург, остался почти в стороне от влияния Шекспировских заветов, и, несмотря на

хронологическую близость к Островскому, все же далек от последнего.

Что касается второго—Гоголя, то он, стоящий, по времени, на перепутьи между Грибоедовым и Пушкиным [1]) и Лермонтовым—он также, несмотря на то, что Пушкин был в известной степени его руководителем и советником в драматическом творчестве, несмотря на это, он отошел в сторону от направления, основанного Пушкиным и значительно больше взял от Мольера, чем от Шекспира.

Это необходимо учитывать при установлении взаимоотношений между Островским и его предшественниками.

Как бы горячо некоторые из поклонников Островского не приветствовали в нем достойного по таланту наследника Гоголя, последний замкнул тот путь русской драмы, который впитал в себя традиции Мольера, а первый — Островский — вслед за Пушкиным продолжал насаждать в русской драматургии традиции Шекспира.

Из этого, конечно, не следует, что в творчестве Островского нет ничего общего с творчеством Гоголя; отнюдь нет.— Общего очень много—в художественно-технических приемах, но не в общей структуре пьес, не в подходе к отражению реальной жизни, ни в общей трактовке сюжетов и насыщении их той или иной идеологией, соответствующей интересам и задачам автора [2]).

VIII.

Что унаследовал Островский.

Краткий обзор предшествовавших Островскому наиболее крупных драматических произведений, с точки зрения нитей, связывающих его с наследием, которое он мог так или

---

[1]) В 1827 г.—«Борис Годунов», в 1830 г.—«Скупой Рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость».

[2]) Так как последние вопросы связаны с более детальным исследованием содержания пьес и идейных целей автора и основным вопросом о реализме и романтизме у Островского, то снова отсылаем читателя

иначе использовать в интересах своего творчества, дает в результате возможность сделать следующие выводы.

В XIX веке Островский, как наследователь богатого и разнохарактерного, предшествовавшего ему материала по русской драматической литературе, ближе всего примкнул к направлению, определенно выявленному Пушкиным, как последователем основных достижений Шекспира.

Значительная близость чувствуется у Островского с Грибоедовым, поскольку тот, использовав внешние приемы Мольера, в общей концепции отошел от него по пути общих, эпически-объективных отражений крупных жизненных бытовых течений, что уже приближает Грибоедова к Шекспиру.

Из XVIII века Островский унаследовал те художественные заветы, которые были намечены, как самостоятельные достижения, вопреки господствовавшему тогда ложно-классическому направлению, в произведениях пытливых искателей подлинного русского художественного творчества в драматической литературе, в лице, в меньшей степени, Фонвизина и, в большей степени, второстепенных драматургов второй половины XVIII века, вроде Лукина, Правильщикова, Копьева и многих других.

Наконец, необходимо отметить, что Островский, во-первых, совершенно игнорировал течения, созданные русскими романтиками первых двух [1]) десятилетий XIX века, в том числе и драматическое творчество Лермонтова [2]) и ложно-романтическое течение тридцатых и сороковых годов, в лице Кукольника, Полевого и К°, и, во-вторых, Островский, так сказать, обошел тот путь, по которому, в значительной гармонии с Мольером шел Гоголь, замкнувший его, как мы уже отметили, своим гениальным «Ревизором».

С самого начала второй половины XIX века Островский стал почти заново очищать русскую драму от ее антихудожественных наслоений и устанавливать своими пьесами, ко-

---

к следующему дальше нашему очерку «О романтизме в творчестве Островского».

[1]) Очень приблизительно.

[2]) Но отнюдь не романтизм Лермонтова.

торые впитали в себя все разнообразие жизненного драматизма, от глубокого трагизма до резко-красочного комизма включительно—устанавливать то направление, которое, согласно с заветами Шекспира и Пушкина, полностью черпало живой, бытовой, реальный и психологический материал, преломляя его чрез призму индивидуального миросозерцания автора и создавая из него в правдоподобных, жизненных комбинациях новые, вполне оригинальные, художественные драматические картины, освещаемые из глубины творческого рефлектора автора тем светом, который горел в таинственных, недосягаемых глубинах его душевных переживаний и страданий за человека—для человечества.

Н. П. Кашин.

Отношение к Островскому западных сцены и научной литературы.

I.

Первой попыткой познакомить Западную Европу с Островским была статья Ральстона в «Edinburgh Rewiew» [1]), вызванная появлением собрания сочинений нашего драматурга в 4-х томах [2]).

Ральстон, также первый познакомивший англичан с баснописцем Крыловым, в своей статье об Островском останавливается прежде всего на «Грозе», которая, по мнению критика, может быть, является самой замечательной из его драм по концепции и изображает характер женщины, наиболее тонко изученный среди всех, вышедших из-под его пера. Рассказывая далее содержание пьесы, автор все внимание сосредоточивает, главным образом, на Катерине, по поводу которой он между прочим замечает: «этот характер русской женщины не напоминает ли собою характер германских женщин в средние века, как, напр., Маргариты Гёте? Мы найдем здесь ту же наивную слабость, то же невежество, ту же пустоту в понятиях, ту же детскую набожность, те же суеверные страхи. Здесь также найдут ту же легкую простоту, то же отсутствие пюансов и внутренней борьбы в увлечении и самозабвении страсти». Затем автор останавливается на изобра-

---

[1]) Ralston. The modern russian drama. Ostrowsky's Plays. Edinburgh Rewiew, 1868, VII.

[2]) Сочинения А. Н. Островского. 4 тома. Изд. Кожанчикова. 1867 г.

жении нравов города и с этой целью приводит монологи Кулигина, который превратился у него в «лавочника Кулицина (le boutiquie Kulitzin), верный тип той категории серьезных людей, из которой пополняются секты диссидентов (раскольников). Эти люди погружены в знание священного писания и житий святых, их речь отзывается библейскими песнопениями (le cant biblique), они слывут большими начетчиками». Дальше дается правильная в общем характеристика Дикого и Кабановой, которая оказалась супругой Дикого (l'épouse de Dicoi).

Очень удачно от Кабанихи переходит автор к Уланбековой и знакомит читателей с «Воспитанницей». От этих двух драм, где «женщину в некотором роде толкнули на бесчестие суровость и тупость людей ее окружающих, автор обращается к драме «Грех да беда на кого не живет», где виновная женщина не имеет подобного оправдания и должна, так сказать, сама отвечать за свою ошибку. Между прочим, приведя отрывок из диалога Краснова с дедушкой Архипом (д. III, явл. 4-ое), критик замечает: «здесь, как легко можно видеть, автор хотел сосредоточить все внимание на личности мужа; эта сцена по простоте и чистоте вкуса достойна Эврипида».

Затем Ральстон переходит к изображению чиновничьего быта в произведениях Островского и останавливается прежде всего на «Доходном месте», где драматург разрабатывает ту же тему (т.-е. испорченность чиновничества), что и Гоголь в «Ревизоре», только в менее резкой форме, хотя с не меньшей иронией.

После этих тяжелых и печальных картин критик отдыхает на «Женитьбе Бальзаминова», по поводу которой он говорит: «Эти шутки очень напоминают буффонады Гольдони и те итальянские фацеции, мода на которые распространилась во Франции во время Екатерины и Марии Медичи».

Приведя в заключение одну сцену из «Тяжелых дней», автор заканчивает свою статью следующими строками: «Из сказанного наши читатели легко могут заключить, что характеристичной чертой этой новой (русской) литературы является ее внутренняя связь с национальным чувством. Во

всяком случае нельзя сказать, что она повторяет преобладающие качества английских или французских драматургов, талант композиции и сложность интриги. Здесь, наоборот, драма развивается с простотой, равную которой можно встретить только на театре японском или китайском и от которой веет примитивным искусством (l'enfance de l'art). Сцены следуют одна за другой, как картины в панораме. Но, с бытовой точки зрения, это изображение жизни и нравов страны высокоценно по своей верности. Следует надеяться, что русская литература и впредь пойдет по этому прекрасному пути. До сих пор наши романы в тысячах экземпляров распространились по всей славянской империи, от границ Германии до пределов Китая, от пустынных берегов Ледовитого океана до гор Кавказа. Пусть же наши славянские братья квитаются с нами в этом отношении и, посылая к нам свои произведения, содействуют, в свою очередь, увеличению умственного наследия человечества».

Статья Ральстона была переведена на французский язык, и перевод этот напечатан в «Revue Britannique» 1868 г. (кн. XII) с препровождением небольшой вступительной заметки. Так началось знакомство с Островским во французской литературе.

Лет через семь после этой переводной статьи появилась «История современной русской литературы» Курьера, по мнению которого выводимые Островским на сцену персонажи верны действительности, но чтение его пьес наводит скуку и монотонность. Они все построены по одному и тому же образцу. Слишком много однообразия в характерах, интриге, положениях и развязке. Отец неукоснительно тиран, который хочет, чтобы его слушались, и который выдает свою дочь замуж или по расчету или из самодурства. Мать и дочь— всегда слабые, беспомощные создания, умеющие только «склонять голову». Приказчик женится на дочери хозяина или потому, что последний хочет ликвидировать свои дела и, переведя имущество на приказчика, ничего не заплатить кредиторам («Свои люди—сочтемся»), или же потому, что приказчик — трудящийся и честный человек («Бедность не порок»). Комедия «Не так живи как хочется» выходит из

обыкновенных рамок, и в ней есть стороны более живые, более драматические.

В чем еще можно упрекнуть Островского, — замечает Куррьер,—это в скорости и малой заботливости, с какими, повидимому, написаны его пьесы. Сцены следуют одна за другой, не производя сильного впечатления; интрига развертывается слишком быстро, развязка слишком поспешная, и поэтому не может быть постепенного развития характеров.

Лучший отзыв дает французский историк русской литературы о «Доходном месте» и «Грозе», при чем высказывает мысль, столь обычную в критической литературе о нашем драматурге. «Гроза» знаменует собою апогей славы Островского. После этого его талант значительно понизился. Дальше он только повторялся, и позднейшие его пьесы—бледны, бесцветны и безжизненны.

Останавливается Куррьер также и на исторических пьесах Островского. Но идеалом для нашего историка литературы была, конечно, французская трагедия, и с этой точки зрения он и оценивает русскую историческую драму. Вот почему «Козьма Минин», которого он почему-то называет трагедией, равно как и «Воевода», тоже трагедия, возбуждают, по мнению Куррьера, мало интереса. А в «Тушине», на наш взгляд менее удачном произведении Островского, драматург, оказывается, проявил более оригинальности и фантазии. Но нашего автора не удовлетворяет то, что место действия постоянно меняется и переносится то в Москву, то в лагерь Тушинского вора, то в Троицкую лавру, то, наконец, в Ростов. По справедливым словам Куррьера, «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» бесспорно—одно из лучших произведений Островского. Сюжет пьесы—полон величия, сцены действительно драматичные, характеры Лжедимитрия и Шуйского схвачены верно. Но Островский, — замечает Куррьер,—не сумел возвыситься над областью фактов. Верный действительности, он не пожелал уклониться от исторических данных [1]).

---

[1]) C. Courrière. Histoire de la littérature contemporaine en Russie. Paris 1875.

Вот этот глубокий реализм Островского, его желание как можно точнее воспроизвести историческую действительность, желание оставаться верным этой действительности даже в подробностях, это все осталось чуждо нашему историку литературы. Вполне естественно, что его отзыв об исторических пьесах нашего драматурга был в общем неблагожелателен. Другая крупная ошибка Куррьера состоит в том, что он сам в свою очередь не сумел освободиться от очень распространенного, хотя и несправедливого мнения об упадке таланта Островского, благодаря чему ни слова не сказал о таких пьесах, как «На всякого мудреца довольно простоты», «Горячее сердце», «Бешеные деньги», «Лес» и «Снегурочка». Во всяком случае посвященные Островскому главы книги Куррьера могли возбуждать мало желания поглубже познакомиться с русским драматургом.

Однако попытки этого знакомства, повидимому, все-таки были. По крайней мере, Ж. Патуйе, основываясь на словах Дюран-Гревилля, сообщает, что еще в 1874 г. был план поместить в «Revue des Deux Mondes» перевод «Грозы», но только после некоторых сокращений, которые считал необходимыми редактор Ch. Buloz; и все же план этот потерпел фиаско: рукопись была возвращена переводчику без всяких объяснений. О печатании этого перевода, повидимому, хлопотал И. С. Тургенев, все старания которого, таким образом, не увенчались успехом. Сарсе, восхищенный драмой, рукописный перевод которой он прочитал, выразил желание, чтобы пьеса была поставлена на сцене [1]).

Любопытно, что сам Островский думал об ознакомлении французов с своими произведениями и выбрал для перевода, порученного Дюран-Гревиллю, «Бедную невесту», которую считал более подходящей к французскому репертуару. Перевод был уже почти кончен, но внимание переводчика привлекла в то время другая пьеса из русского быта «Данишевы» какого-то Невского, которая совершенно изменила его первоначальные планы, и Островский был забыт.

---

[1]) J. Patouillet. Ostrovski et son théâtre de moeurs russes. Paris. 1912, стр. III.

Наконец, только в 1885 г. некто Легрелль перевел «Грозу». По словам Сарсе, он даже имел в виду перевести важнейшие драматические произведения русских писателей. Но он не нашел себе издателей в Париже, и его перевод «Грозы» вышел в Бельгии, в Гане. Луи Леже по поводу него замечает в своей «La littérature russe. Notices et extraits» (Paris), что это издание даже не поступало в продажу, а было раздарено друзьям переводчика. Сарсе говорит, что драме был предпослан «блестящий этюд о писателе». Но в этом блестящем» этюде была высказана мысль, по словам Патуйе, bien aventureuse, «что некоторые черты Катерины Кабановой могла внушить автору Мадам Бовари».

Наконец, 8 марта 1889 г. в Париже на сцене театра Бомарше была поставлена «Гроза» в переводе Павловского и Оскара Метенье, и, конечно, эта постановка вызвала ряд критических статей и рецензий в газетах и журналах.

II.

Только что названный перевод «Грозы» напечатан в одном томе с переводом «Василисы Мелентьевой» и «Власти тьмы», принадлежащим тем же двум переводчикам. Почему они остановились на этих двух пьесах Островского? По словам автора статьи в «La Soirée Théâtrale», скрывшегося под псевдонимом «Господина из оркестра», в этом выборе была особая цель. Оказывается, что, показав французскому обществу русских крестьян во «Власти тьмы» Толстого, которая шла перед тем на французской сцене, в «Грозе» намеревались показать купечество, а в «Василисе»—двор и высшее общество. Переводчиков не затрудняло, что пьесы были из различных эпох. Поставить их значило для них «представить полную картину русского общества».

«Но перевести пьесу не трудно»,—говорит наш критик.—Нужно ее сыграть, и этой задаче Метенье посвятил весь свой досуг и энтузиазм. Он представил драму и комедию («Грозу» и «Василису») Дюкенелю, которого захватила их оригинальность, но которого заставила задуматься... их смелость.

Пока он раздумывал, Лего (m-elle Legault), талант и внешние данные которой, казалось, отвечали, по словам на-

шего автора, идеалу артистки, о котором мечтал Островский для своей Катерины, эта m-lle Legault пожелала познакомиться с «Грозой» и воспылала настоящей страстью к героине. Ей посоветовали попросить у французского театра разрешения сыграть роль Катерины, хотя бы один раз, в экстраординарном спектакле. Дюкенель предлагал свою залу, другие роли были распределены между артистами «Свободного театра». Но комитет французского театра единогласно отказал m-lle Legault в разрешении, и, таким образом, постановка эта не могла состояться.

Переводчики, однако, не сложили рук. В «Свободном театре» начали учить пьесу. Телеграфировали Савиной с просьбой приехать в Париж и сыграть эту роль. М. Г. Савина обещала приехать великим постом, когда все театры в Петербурге будут закрыты. Она имела в виду играть по-французски, при чем по поводу пьесы прибавляла, что, если бы ей был предоставлен выбор, она охотнее взяла бы «Василису», надеясь снискать здесь больше успеха для себя лично.

Дюкенель, желая при открытии выставки дать русскую пьесу с русской знаменитой артисткой во главе, потребовал снова рукопись «Василисы». Мефисто (Mevisto), исполнявший роль Никиты во «Власти тьмы», дал бы, по словам нашего «Господина из оркестра», прекрасного Ивана Грозного. Но трудности постановки заставили отказаться и от этой комбинации.

В свою очередь пожелал познакомиться с «Грозой» Дерембург, который подготовлял свой «Театр комедии». Восхищенный подобно Дюкенелю, он принял пьесу... но с условием, чтобы переводчики соединились с каким-нибудь известным драматургом, который отнял бы у роли Варвары ее... немного эксцентрический аллюр, выбросил бы Кулигина, одним словом, приблизил бы пьесу по возможности к такой вещи, как «Данишевы». Метенье без улыбки выслушал эти предложения, сделанные вполне серьезно, и унес рукопись. Рассерженный Дерембург поставил «Les Filles de marbre».

Месяц спустя случай свел О. Метенье с Моренвиллем, директором театра Бомарше, на сцене которого, наконец, и

состоялась постановка «Грозы», на что переводчики согласились при условии, что они будут выбирать артистов и руководить репетициями. Роль Катерины была поручена Эмме Мори (m-lle Emma Mauri), которая стала артисткой комедии, пропев в провинции 500 раз Миньон, тип которой она сама представляла, и участвовав во всех ходовых опереткахъ. На роль Варвары была приглашена из театра Клюни m-lle Nau, роль Кабанихи взяла Нантье (m-lle Nantier) из театра Порт-Сен-Мартен.

На страницах «Фигаро» (от 10 марта 1889 г.) сохранился отзыв о данной постановке «Грозы» очень ценного для нас свидетеля, именно дочери нашего драматурга М. А. Островской, тогда парижской студентки, слушавшей лекции в Сорбонне. Интервью с ней и помещено в «Фигаро». Не имея возможности проверить перевода и отказываясь высказаться о о нем, М. А. заявляет, что благодаря актерам и постановке пьеса вовсе не производит впечатления русской. Только два национальных костюма, да и те фальшивы. Один слишком богат для купчихи—это костюм Катерины. Другой рассмешил М. А. до слез. Приказчика из магазина (очевидно, здесь имеется в виду Кудряш) одели в костюм деревенского кучера. Вся пьеса, впрочем, искажена. Из типов Кабановой и Кулигина сделали каррикатуры... В особенности была искажена роль Варвары. В конце концов М. А. заявляет, что она совершенно не узнала пьесы.

Как отнеслась публика к драме? По сообщению Auguste Vitu, автора другой статьи в «Фигаро» (1889, 9 марта), между тем как публика в партере и ложах слушала пьесу благосклонно, публика верхов не только постоянно прерывала спектакль своими насмешками и глупыми шутками, но даже до такой степени забылась, что стала бросать на сцену медные монеты в 10 сантимов (gros sous) актерам, старавшимся изо всех сил. Так была прервана действительно прекрасная сцена объяснения в любви Катерины и Бориса. Актеры, по словам рецензента, были все неизвестные.

Критик газеты «Голуа» (Le Gaulois) Фримусс (Frimousse) высказывает опасение, что французы еще не дозрели до понимания русской литературы. По крайней мере к такому

выводу он пришел, присутствуя в театре Бомарше на представлении «Грозы». После нескольких иронических замечаний о наличности психологии в нашей драме рецензент сообщает, что с самого начала спектакля драма превратилась в водевиль. Все в ней давало повод к смеху, даже самые сильные места. Вместо того, чтобы плакать, смеялись. Ни одна самая веселая оперетка не имела большего успеха. Каждое слово вызывало взрывы смеха, и скоро спектакль уже был не на сцене, а в зале. Нужно было видеть радость зрителей, когда Борис, говоря о своей возлюбленной, страстно восклицает: «Ах, хотя бы одним глазком взглянуть на нее!» Немного раньше, когда пьяный Дикой постоянно плевал после каждой фразы, сидевшие в первых рядах благоразумно открыли свои зонтики. Наконец, когда другой влюбленный начал нежно играть на гитаре, кто-то бросил ему два су, слабое вознаграждение за его игру. В общем благодаря публике, которая дьявольски шумела, и благодаря актерам, говорившим себе под нос, рецензент многого не слышал.

Ту же самую мысль, что французская публика еще не созрела до понимания русской литературы, высказывает критик «Journal des Débats», но только высказывает ее вполне серьезно, а не в несколько шуточной форме, как предшествующий автор.

Интересные сведения по поводу исполнения пьесы и отношения к ней публики сообщает также Франсиск Сарсе в своем очередном театральном фельетоне в газете «Le Temps» (1889, 11 mars), впоследствии перепечатанном в его известных «Сорок лет театра» [1]).

Сарсе давно знал «Грозу», которую, как было упомянуто выше, он читал в переводе Дюран-Гревилля, представленном в «Revue des Deux Mondes». В начале своего фельетона автор рассказывает уже известную нам историю попыток постановки нашей драмы, поэтому мы и не будем на этом останавливаться, а прямо перейдем к тем впечатлениям, какие вызвала у него постановка «Грозы» в театре Бомарше.

---

[1]) „Quarante ans de théâtre“, t. VIII. Paris. 1902, стр. 319—329.

«Я часто жалуюсь, — говорит знаменитый критик, — на ужасную бедность в актрисах, от которой страдает современный театр», и никогда он не чувствовал этого недостатка сильнее, чем во время представления «Грозы». Дальше Сарсе указывает на то, что три главные женские роли были поручены Бог знает каким артисткам. Затем он отмечает тот общий недостаток в исполнении, что актеры говорили очень тихо, почему на верхах ничего не было слышно, и естественно недовольная этим публика производила шум. Сцена Катерины с Борисом, когда она бросается ему на шею, была исполнена так плохо, что вызвала глупые шутки завсегдатаев театра. Затем в сцене Варвары и Кудряша, когда они равнодушно сидят на скамейке, актер, игравший Кудряша, так неловко протянул руки, с видом глубокой усталости, что какой-то балагур чистосердечно воскликнул: «Ах, как он измучен!» И все в зале, не высказывая этого, думали так же, как он, и таким образом не поняли пикантности этой сцены, заключавшейся в этом равнодушии, которое составляло pendant к страстному любовному дуэту. Артистка, игравшая роль Варвары, сделала из нее нечто вроде Нана в «Assomoir». Это значит абсолютно извращать смысл пьесы,— вполне справедливо замечает Сарсе. Точно также неправильно истолкована была роль Кулигина, из которого актер Моренвилль, сам директор театра Бомарше, сделал, по выражению критика, простого Пекюше.

Указав на то, как далеко до правильного понимания шедевра русского писателя, Сарсе высказывает мысль, что «красота драмы заключается всецело в любопытном анализе характеров и художественном изображении нравов мелкой русской буржуазии». От этого, по его словам, не осталось решительно ничего. Передавая далее сюжет произведения, который по его мнению очень прост и не стоит того, чтобы на нем останавливаться, он выдвигает на первый план, конечно, Катерину. Упомянув о сцене грозы, он восклицает: «Ах, какая это прекрасная сцена! она так прекрасна, что несмотря на плохую игру актеров, несмотря на плохое настроение публики, она все-таки увлекает! Драматург, с удивительным искусством, собрал одно за другим все обстоя-

тельства, которые могли оказать давление на решение несчастной и виновной Катерины»...

Отдавая должное вкусу артистки Лего, которой очень понравилась роль Катерины, и удивляясь, почему Сара Бернар не соблазнилась этой пьесой, в которой есть для нее такая прекрасная роль, Сарсе добавляет: «правда, что нужно было бы еще четырех партнеров, роли которых столь же прекрасны, как и ее. Столь же прекрасны, но не более». Далее он снова доказывает всю прелесть роли Катерины и в подтверждение этого приводит сцену последнего свидания Катерины с Борисом и ее последний монолог, от которого, по словам критика, камни и те заплакали бы. «Уверяют,—заканчивает Сарсе свой фельетон,—что г-жа Савина, великая русская артистка, в этой роли вызывает у зрителей потоки слез. Я охотно этому верю, ибо невозможно читать эту сцену без слез».

Отзывы других критиков о «Грозе» далеко не так благосклонны, не то что восторженны. Основной ошибкой их является то, что они в отношениях Катерины к Борису не видят ничего кроме обычного адюльтера. Но на-ряду с этим они все же отмечают такие особенности драмы Островского, которые мешают им правильно и вполне ее понять и объясняют ее непонимание французской публикой. Так, напр., театральный критик «Жиль Блаза» Леон-Бернар Дерон (Leon Bernard Derosne) не согласен считать «Грозу» шедевром. Прочитав пьесу, увидев ее на сцене, он не нашел в ней «качеств достаточно мощных и достаточно ясных», чтобы можно было это утверждать. «Произведение привлекательное, интересное»,—говорит он,—«это так, но ничего не говорящее достаточно ясно французскому уму, чтобы оставить впечатление безукоризненной вещи. Элемент исключительно русский, узко русский занимает в ней слишком много места; и поэтому мы не могли бы оценить силу и верность изображения особенных нравов, которые нам показали». Далее критик сопоставляет «Грозу» с «Властью тьмы», которую он также не считает шедевром, но которой отдает преимущество потому, что в ней больше места уделено элементу общечеловеческому. «Действующие лица, конечно, русские, но прежде

чем быть русскими, они живут великой жизнью человечества. Я могу ошибаться,—продолжает наш критик,—но в тексте «Грозы», по крайней мере, французском, я не встретил ни одного признака этой простоты и той мощи, которая, помимо специального интереса, представляемого произведением, дает ему такое общее и важное значение».

Как бы то ни было, автор считает пьесу заслуживающей того, чтобы ее посмотреть и обсудить. Правда, — замечает он,—«мы не поймем всего, но мы поймем достаточно для того, чтобы почувствовать, что мы имеем дело действительно с художественным произведением». Этого чувства, однако, как мы знаем, не разделила с ним публика, присутствовавшая на представлении 8-го марта.

Любопытные замечания высказывает автор рецензии в «Le Siécle» Анри Сеар (Henry Céard). «Гроза», которую он почему-то называет «комедией», не изменила, по его словам, его мнения о том, что во Франции оказывают неосмотрительную благосклонность к произведениям русской литературы. Со времени постановки «Преступления и наказания» Анри Сеар говаривал не раз, по его словам,—что «часто восторгаются в книгах Толстого и Достоевского анализом и ситуациями, которые сплошь и рядом встречаются у французских романистов, и что некоторая часть критики, по соображениям тактики, более ловкой, чем честной, с действительным рвением восхваляла произведения, подписанные фамилиями на кий и ов, чтобы иметь возможность более уверенно порицать литературные опыты французских писателей. Я прибавлял,—продолжает он далее,—что эти качества, столь шумно восхваляемые в «Войне и мире» или в «Преступлении и наказании», были исключительно заимствованы у французских литераторов». «Гроза» как будто бы и подтверждает положение и мысли нашего критика, высказанные им раньше.

Сюжет пьесы Островского он не находит оригинальным и предполагает найти эту оригинальность в обработке сцен и развитии характеров. «Но я не вижу,—замечает он,—чтобы русский писатель в этом случае проявлял какую-нибудь необыкновенную новизну. Он анализирует, как Стендаль, и может быть переводчикам следует приписать это сходство,

но кажется, что свои психологические наблюдения автор не старается передать в выражениях отличных от французских».

Указав далее на бедность приемов русских романа и драмы, которую разделяет и «Гроза», критик ставит вполне естественный для него вопрос: почему же эта драма пользуется таким успехом в России? Почему Островский, написавший «Бедность не порок», «Не в свои сани не садись», «Свои люди—сочтемся», почему он снискал себе славу, главным образом, благодаря «Грозе», которая оставляет нас равнодушными. Анри Сеар объясняет это тем, что он оценивал драму с точки зрения общечеловеческой, между тем как она ценна точным изображением как раз русских нравов.

Далее критик упоминает об известной статье Добролюбова и делает справедливый упрек по адресу переводчиков, что они не дали извлечения из этой статьи, хотя бы на обратной стороне программы; тогда, верно замечает Анри Сеар,—«много мест пьесы были бы освещены и много второстепенных лиц были бы понятны». Даже более, они таким образом содействовали бы уничтожению ошибок и исправили бы ложные взгляды.

Я не буду останавливаться на всех статьях и рецензиях, вызванных во французской журналистике постановкой «Грозы», но я не могу пройти молчанием мимо прекрасного фельетона в «Journal des Débats» известного критика и драматурга Жюля Леметра. Большая часть этого фельетона занята великолепной по полноте и выбору цитат передачей содержания драмы. Приведя сокращенно, конечно, первую сцену Катерины и Бориса, когда она кидается ему на шею, при чем почему-то добавлено «furieusement», критик замечает: «Вы спокойно здесь можете восхищаться, я уверен в этом, и не потому только, что это русское, а потому, что это прекрасно. Я не думаю, чтобы когда-нибудь более простыми и более сильными положениями и словами выражали фатальность страсти».

Курьезное замечание делает Леметр по поводу сцены покаяния. «Обессиленная грозой, устрашенная проклятиями (старой барыни), Катерина бросается на колени перед картиной страшного суда на стене, вдруг поднимается и... Мне

нет надобности договаривать,—продолжает критик,—так как вы уже сами догадались. В России, когда убивали старуху, когда зарывали живого ребенка или просто когда обманывали своего мужа, пользовались случаем, когда на улице много народа, тогда бросались на колени и громко каялись. Повидимому, таков обычай страны. И это заставляет в Париже психологов бормотать с глубокомысленным видом: «Ох! эта русская душа!»

Пересказав содержание «Грозы», Ж. Леметр говорит:—Я сделал много цитат. Нет другого средства дать какое-нибудь понятие о тоне и колорите драмы. Зараз чувствуется и странность и, в главных сценах, удивительная верность. Эпизодические сцены (это, повидимому, верное изображение на сцене мелкой русской буржуазии) имеют то значение, что как бы приближают пьесу к трагедии... А с другой стороны, у действующих лиц, как они ни первобытны, глубокие и сильные чувства, такая откровенность речи, какой уже более почти не найдешь на этой ступени в наших западных цивилизациях. У них нет того, что есть у нас, более или менее, того, что встречается даже у наших крестьян: страха быть смешным. Они все говорят откровенно, «la bouche ouverte», и это уже кажется нам необыкновенным и новым. С этой абсолютной наивностью они соединяют воображение немного медленное и мечтательное, как и подобает людям, взоры которых привыкли к обширным пустынным горизонтам, и которые, даже когда они не думают более об этом, чувствуют вокруг себя бесконечные пустыни.

Кроме того эти люди—искренние христиане,—даже если они порочны и злы. И этого достаточно, чтобы тысячью лье отделить эту драму от нашей. Ибо наш театр—не христианский. И он им и не был (за немногими исключениями) с эпохи Ренессанса. На нашей сцене говорят о «пороках», «ошибках», «падениях», «преступлениях» и никогда о «грехе». А если кто и говорит, так это—Тартюф. Следует сказать, что идея греха очень мало занимает нас в действительной жизни. Ни один наш драматург не вздумает приписать эти заботы буржуа наших маленьких городков или крестьянам Иль-де-Франса. Но здесь на берегах Волги, люди живут

еще внутренней и духовной жизнью. Они постоянно думают об искушении, небе и аде. Для них разгневаться, отомстить, украсть, убить, соблазнить женщину и т. п.—т.-е. совершить те действия, которые необходимо составляют основу театральных пьес,—все это называется у них «согрешить». Вот почему это слово так часто встречается в известных нам русских «драмах». Эти свои соображения автор подтверждает примерами из «Грозы», упоминая в этом случае Кабаниху, Дикого и Катерину. При этом он все-таки не может воздержаться от того, чтобы не назвать Катерину—«cette Bovary ou cette Froufrou mystique» (эту Бовари или эту Фруфру мистически настроенную).

Приведя примеры частого употребления слова «грех» в нашей стране, Ж. Леметр продолжает: «Это встречается столь часто, что становится почти смешным для нас. Легко можно было бы повернуть это в шутку и сказать, что русские—прекрасные шутники и что существенная черта этой пресловутой «славянской души» заключается в том, чтобы следовать за влечением своего тела, но при этом бить в грудь и повторять подобно Мармеладову в «Преступлении и наказании: «Я согрешил, я—свинья!» Ибо эта постоянная мысль о грехе нисколько не препятствует им совершать его. Что же из этого следует?.. Да то, что эти далекие от нас люди, конечно, на русский манер, переживают почти то же душевное состояние, какое переживали наши предки в средние века. Такую озабоченность о грехах, в соединении с более сильными природными инстинктами, можно было бы часто встретить у персонажей наших «Мистерий». Но что, быть может, составляет оригинальность русских драм и придает им стиль прелести, так то, что те душевные состояния, которые пережиты нами четыре века тому назад, выражены здесь не бедными клерками, столь же наивными, как и их современники, но высококультурными писателями, одаренными глубокой наблюдательностью».

Фельетон Ж. Леметра, несмотря на некоторые ошибки, является лучшим из всего, что было написано во французской литературе по поводу постановки «Грозы», с которой никто так обстоятельно не познакомил французскую публику

и которую никто так объективно и полно не пересказал. С ним можно сопоставить уже известную нам статью Фр. Сарсе. Однако, уступая фельетону Леметра в полноте изложения содержания нашей драмы и потому являясь недостаточным для ознакомления с нею французской публики, фельетон Сарсе имеет все же то преимущество, что написан с бо́льшим темпераментом и бо́льшей горячностью, благодаря чему он, конечно, мог возбудить интерес к произведению Островского. Во всяком случае оба эти фельетона являются лучшим из всего написанного во французской прессе по поводу постановки «Грозы» на сцене театра Бомарше.

Французская пресса, как можно, надеюсь, заключить из сделанного мною обзора, много погрешила против Островского, неправильно истолковав его шедевр, все содержание которого сводилось к столь банальному адюльтеру, и без особенных оснований приравнивая Катерину к г-же Бовари и еще несправедливее к Фруфру. Но, с другой стороны, она выяснила существенную ошибку переводчиков, которые ознакомление французской публики с Островским начали с произведения, действительно полного специфически русских бытовых особенностей, и потому мало понятного для иностранцев, тем более, что пьеса была поставлена почти тридцать лет спустя после ее появления в свет, когда изображаемый в ней быт на самом деле начал отходить в область истории. Ввиду этого нечего и говорить о том, что совершенно остался неразъясненным и даже в сущности незатронутым французской критикой вопрос, почему «Гроза» была «лучом света в темном царстве». Но следует отметить, что все-таки среди ошибок было высказано не мало и ценных замечаний, что французская критика в значительной степени искупила свою вину перед нашим драматургом, дав такие великолепные статьи, как указанные выше фельетоны Ж. Леметра и Фр. Сарсе.

III.

Я уже упоминал о том, что в 1885 г. вышел в свет французский перевод «Грозы» некоего Легрелль, оставшийся мне, к сожалению, неизвестным.

В 1889 г. появились новые французские переводы драм Островского; один из них нам уже известен: это—принадлежащий Павловскому и Оскару Метенье [1]) перевод «Грозы», по которому она шла в театре Бомарше, и «Василисы Мелентьевой», напечатанный вместе с их же переводом «Власти тьмы» Л. Н. Толстого; затем в том же году Дюран-Гревилль выпустил свой перевод трех пьес: «Не в свои сани не садись», «Гроза» и «Снегурочка» [2]).

Переводчику Островского, конечно, представляются громадные трудности, как переводчику всякого писателя, в произведениях которого ярко отразился couleur locale, язык которого полон характерных слов, выражений и оборотов. Как передать все эти «хохонюшки», «нешто», «лисабончику», «бухнуть» в ноги и т. п. Приходится, конечно, все это сглаживать или пропускать, в лучшем случае подыскивать более или менее соответствующие выражения, которые далеко не всегда можно найти в чужом языке. Красоты языка, таким образом, пропадают, couleur locale стирается. Если с такой точки зрения посмотреть на указанные выше переводы, то само собой разумеется, что краски во многих местах стерты, и перевод Павловского и Метенье в этом отношении грешит более, чем второй, принадлежащий Дюран-Гревилль, не говоря уже о том, что «Василиса Мелентьева» переведена прозой, тогда как «Снегурочка»—стихами, и притом великолепными: переводчику удалось схватить тон и ритм оригинала. Можно пожалеть, что Дюран-Гревилль издал так мало пьес Островского в своем переводе, тем более, что в этюде, предпосланном его переводу, приведены отрывки также стихотворного перевода хроник: «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» и «Минин» и высказано намерение впоследствии издать и остальные переводы пьес Островского.

---

[1]) J. Pavlovsky et Oskar Metenier traducteurs. La puiss ance des tenebres par le comte Lèon Talstoi suivi de l'Orage et de Vassilissa Melentieva par Alexandre Nikolaevitch Ostrovsky. Paris. Calman Levy.

[2]) Chefs d'oeuvre dramatiques de A. N. Ostrovsky traduits du russe avec l'approbation de l'auteur et précédés d'une étude sur la vie et les oeuvres de A. N. Ostrovsky par E. Durand-Greville. Paris. Liqrairie Plon1889s.

Только что упомянутый этюд также является одним из лучших, посвященных нашему драматургу во французской литературе. Он поражает своей обстоятельностью, широкою осведомленностью автора, жившего некоторое время в России и лично знакомого с Островским, наконец любовью переводчика к оригиналу, что придает очерку особенную теплоту.

В этюде, предпосланном переводу Павловского и Оскара Метенье, между прочим сообщаются любопытные сведения о постановке «Василисы Милентьевой» на французской сцене, о чем нигде больше не говорится, так что сведения, передаваемые О. Метенье, которому принадлежит этот этюд, возбуждают даже некоторое недоверие.

Конечно, не желание реванша, а франко-русская манифестация (дело было в 1893 г.), — говорит автор этюда, — привела к мысли о постановке «Василисы Мелентьевой». Представился случай познакомить публику с этой пиесой, если и не при таких условиях, о каких мы мечтали, то все-таки не в забытом уголке, каким, очевидно, был театр Бомарше, где ставили «Грозу», но в центре артистического Парижа, Монмартре, в театре Монсе; там и состоялся спектакль 14 октября 1893 г., как сказано на заглавном листе перевода «Василисы Мелентьевой». Было меньше и трудностей для постановки, сознается переводчик. «На этот раз дело шло о могучей драме, ясной психологии, сильных ситуациях, об исторической драме вроде «Нельской башни», только с бо́льшей долей гуманности. Действие вращается вокруг необыкновенной фигуры Иоанна Грозного, этого славянского Людовика XI. Великое дуновение истинной страсти проникает это произведение, которое мог бы написать и французский драматург»,—прибавляет переводчик, очевидно, желая задобрить французскую публику.

Одно соображение только, оказывается, могло сдерживать переводчиков. Это мысль о том, насколько удобно представление драмы, героем которой является кровожадный и невоздержный царь. Нужно принять во внимание, что то было время франко-русских манифестаций, чтобы понять это опасение. Страх этот, однако, рассеялся благодаря такому указанию. В России запрещено выводить на сцену царя из династии Романовых, но ведь Грозный—Рюрикович. Таким

образом французская цензура оказалась бы суровее русской, известной своею щепетильностью.

Как бы то ни было, пьесу начали репетировать. Г-жа Савина любезно прислала документы, с которых были точно скопированы различные костюмы. Постановка была поручена Сильвену (Silvin), одному из сочленов Французской комедии. Пресса единодушно похвалила великолепное построение этой могучей трагедии и удивлялась, что ни один директор больших французских сцен не подумал поставить это крупнейшее произведение, но должно прибавить, — замечает О. Метенье,—что поистине блестящее исполнение не мало содействовало успеху этой постановки.

Не повторяя тех похвал, которые воздает артистам счастливый переводчик, я назову лишь имена исполнителей с указанием ролей. Ивана Грозного играл Эмиль Раймон (Emile Raymond), Василису—Луиза Гартман (m-lle Louise Hartmann), царицу Анну — Жан Маньян (m-me Jane Magnan), Андрея Колычева—Мейе (Meillet), Малюту—Овре (Auvray), Воротынского—Дорьяк (Dawrias), Морозова—Костар (Costard). К величайшему моему сожалению, все мои попытки найти хоть какие-нибудь отзывы французской прессы о данном спектакле не увенчались успехом. Ж. Патуйе в своей книге также не упоминает о них, равно как и о самом спектакле.

Упомянутые переводы, в свою очередь, вызвали заметки. Так, напр., переводу Павловского и Метенье посвящена статья Т. де-Визева, напечатанная в «Revue politique et littéraire» (Revue bleue), 10 février 1904, автор которой упрекает переводчиков за буквальность перевода и в этой исключительной точности перевода видит причину неуспеха пьес Толстого и Островского на французской сцене.

Перевод Дюран-Гревилль вызвал интересный этюд Ж. Леметра, посвященный, правда, только одной комедии «Не в свои сани не садись».

IV.

Не останавливаясь на других французских работах, где идет речь об Островском, как, напр., на «Истории русской литературы» Луи Леже, маленькой брошюрке, в кото-

рой нашему драматургу уделено всего 12 строк, на его же «Русской хрестоматии», на книге Эрнеста Комба «Профили и типы русской литературы» (Paris, 1896), на «Русской литературе» известного романиста К. Валишевского, книга которого в части, относящейся к Островскому, не возвышается над уровнем газетных статей и значительно ниже фельетонов Сарсе и Леметра, не останавливаясь на всех перечисленных изданиях, перехожу прямо к книге Ж. Патуйе: «Островский и его бытовой театр» [1]).

Мы имеем здесь дело уже не с фельетонами, хотя бы и блестящими, а с капитальным исследованием, докторской диссертацией, защита которой происходила в Сорбонне в ноябре 1912 г. и которая по своим достоинствам сделала бы честь не только французской, но и нашей русской науке. Насколько исследование ведется обстоятельно, можно видеть из того, что, прежде чем приступить к изучению произведений Островского, автор предварительно изучает русский бытовой театр от времени его возникновения до Островского и посвящает ему специальную книгу в 154 стр., [2]) справедливо полагая, что «краткий исторический очерк этого театра является необходимым предисловием к исследованию о творчестве Островского, даже условием его правильной оценки...

Представляя его творчество в исторической перспективе, освещая его прошлым, лучше понять его как заключительное звено продолжительной эволюции, как осуществленный идеал поэтического жанра».

Ж. Патуйе, б. директор «Французского Института» в Петербурге, прекрасно знает русский язык, и не только книжный: он приводит массу чисто русских слов и выражений, усвоить которые можно лишь путем живой речи. Нечего говорить о том, что он прекрасно изучил всю литературу об Островском, встречаются ссылки даже на провинциальные издания. То же самое должно сказать и об его историческом очерке русского бытового театра до Островского. Затем в

[1]) J. Patouillet. Ostrovski et son théâtre de moeurs russes. Paris. 1912.

[2]) J. Patouillet. Le Théâtre de moeurs russes des origines à Ostrovski. Paris, 1912.

обеих его книгах заметно в высшей степени любовное отношение к избранному предмету исследования, что всегда благотворно сказывается на самом труде. В результате получились чрезвычайно интересные и ценные работы, особенно же об Островском.

Эта диссертация, большой том почти в 500 страниц, посвященная только бытовым пьесам нашего драматурга, состоит из пяти книг. Ввиду ее размера я могу указать ее содержание только в самых общих чертах.

В первой книге автор дает обстоятельную биографию А. Н. В ней обращает на себя внимание следующее общее положение. Упомянув о жалобах биографов драматурга на недостаток материалов для его биографии, так как действительно опубликованные до сих пор письма, воспоминания, оффициальные документы составили бы во всей своей совокупности не больше одного тома, автор указывает на иную, более общую причину малочисленности этих материалов, а именно на самый характер жизни А. Н. Жизнь Островского прошла, по его словам, без заметных происшествий. В ней не было резких или глубоких кризисов мысли и верования, как у Гоголя или Толстого, ни широковещательного изложения своего учения, ни страстной полемики, никакого участия в политических и общественных движениях, даже более, наблюдается, правда, мнимый индифферентизм, за который его порицали. Наконец, ни процесса, ни тюрьмы, ни изгнания. С другой сторны, Островский решительно отделил свою жизнь от своего творчества, свою личность от своих персонажей; было бы напрасно и ошибочно искать в его комедиях или драмах автобиографических черт. Что касается его переписки, то только та ее часть представляет интерес, которая справедливо осветит отношение между вдохновлявшей драматурга действительностью и его воспринимающим умом, осветит способ претворения и драматического выражения; или же та ее часть, которая позволит проследить почти ежедневную борьбу независимого писателя с завистью, критикой, с административными невзгодами, эксплоатацией и материалными заботами. Но кто же поручится, заметим мы, в свою очередь, что те сотни писем к Островскому, которые за-

ботливо сохранялись до сих пор его сыном, но осветят именно указанных вопросов. Вот почему, как ни скромна представляется по существу личность А. Н., как ни тихо с внешней стороны протекала его жизнь, все-таки нужно пожелать, чтобы без дальнейшего замедления были опубликованы только что упомянутые письма к нему, если нет надежды на отыскание его собственных писем.

Вторая и третья части работы Ж. Патуйе заключают характеристику русского купечества на основании произведений Островского, при чем исследователь, прежде всего, вполне естественно останавливается на вопросе, почему у нашего драматурга преобладает изображение именно этого сословия. Решает он его в том смысле, что указанное преобладание купечества в произведениях Островского ничуть не вытекает из какой-нибудь общественной доктрины, из личного предпочтения или желания новизны: сама окружающая действительность подсказывала его, облегчая в то же время непосредственное общение между художником и моделью, благодаря которому портрет более выигрывает во внутренней верности. Самая характеристика купечества распадается на две части: с одной рисуются нравы, вытекающие из профессиональных особенностей и общественного положения этого сословия; во второй—рисуется его домашний быт. Насколько все это сделано обстоятельно, можно судить по тому, что автор, приступая к характеристике домашнего быта купечества, дает картину прошлого русской семьи. В четвертой книге находим характеристику других классов общества и отдельных типов помещиков, чиновников, провинциальных актеров и разного рода дельцов.

Но охарактеризовав русское общество по пьесам Островского, автор вполне основательно ставит вопрос, насколько верна эта картина, и проверяет ее, пользуясь не только художественными произведениями других русских писателей, но и письмами, мемуарами и дневниками разнообразных лиц, чему посвящены две главы пятой книги. Проверка, конечно, оказывается в пользу нашего драматурга. В третьей главе автор останавливается на «морали» Островского, а в четвертой и последней главе пятой книги дает общую характери-

стику его творчества, при чем попутно приводит отзывы не только русской, но и иностранной критики.

Сказанного, полагаю, достаточно, чтобы судить, насколько книга Ж. Патуйе интересна и ценна.

Как можно заключить на основании выше изложенного, французская литература, несправедливая к Островскому в некотором отношении, в общем уж не так виновна перед ним. Правда, переведено из его произведений очень немного, но зато есть такой великолепный перевод, как перевод «Снегурочки». Правда, попытка поставить на французской сцене «Грозу» потерпела полное фиаско, но отчасти вина в этом случае падает на тех, кто сделал такой безусловно неудачный выбор. Правда, на французском языке писано немного о нашем драматурге, но даже среди газетных очерков и статей есть такие, на мой взгляд, шедевры, как фельетоны Леметра и Сарсе. Наконец, французская литература искупила свою вину перед Островским, подарив европейской науке такое исследование об его деятельности, как книга Ж. Патуйе.

V.

Обращаясь к немецкой литературе, должно заметить, что она опередила другие литературы по времени появления первого перевода пьесы Островского, и в этом случае даже опередила и англичан, которые, как было сказано выше, впервые сделали попытку познакомить Европу с Островским. Но в этой статье английский читатель знакомится с несколькими пьесами Островского, и, таким образом, знакомство было полнее, тогда как на немецкий язык была переведена одна только пьеса Островского. Именно в 1865 г. в Мюнхене был издан перевод «Доходного места» под заглавием: «Die einträgliche Stelle. Lustspiel in fünf Aufzügen. Nach Ostrowski von E Göring [1]). Перевод в общем можно признать удачным, хотя нередко переводчик без всякой нужды распространяет оригинал. Так, вместо одного слова Белогубова: «Трепету-съ» (д. I, явл. 3), в переводе читаешь: «Jch sage, ein Untergebener muss seinen

[1]) E. A. Fleischmann's Buchhandlung. 16⁰. Стр. 173.

Vorgesetsten gegenüber eine gewisse Ehrfurcht, ja Zittern und Zagen fühlen». Или реплика Жадова (д. I, явл. 8): «Разумеется, люблю» переведена: «Allerdins, lieber Onkel, ich liebe sie, wie ich mein Leben liebe». Иногда желательно более точности и близости к оригиналу. Реплика Кукушкиной, напр.: «Вы знаете, сударыня, что у меня ни за мной, ни передо мной ничего нет» передана просто: «Du veisst doch, dass ich keinen groschen Vermögen habe?». Таким образом, своеобразие оригинала пропало. В некоторых случаях встречаются и прямые ошибки.

В 1870 г. в пражской газете «Politik» [1]) появился фельетон, посвященный Островскому, где находим пересказ содержания и отрывки из «Грозы». Эта драма впоследствии была переведена дважды, в 1893 [2]) и 1911 [3]) г.г. Только две названных пьесы: «Доходное место» и «Гроза» и были переведены на немецкий язык.

Также бедна немецкая литература и исследованиями о нашем драматурге. Помимо указанного фельетона, специальных статей о нем там не имеется. Сведения об Островском любознательный читатель мог почерпнуть лишь из «Историй русской литературы».

Первой в этом ряду появилась книжка проф. Юрьевского-Дерптского университета Висковатова, первоначально возникшая как статья для Мейеровского Conversations — Lexicon и потом (в 1881 г.) [4]) переизданная в виде отдельной книжки, при чем при переиздании автор имел в виду и интересы своих слушателей в Дерптском университете и цели самообразования. Ясно, что такого рода издание не могло уделить много

---

[1]) 1870 г. 3 марта, №№ 67 и 68.

[2]) Das Gewitter. Drama in 5 Aufzügen von A. Ostrowskij. Uebersetz. A. Markow und R. Zeyss. Berlin. 1893. C. Malcomes. 8⁰. 77 S.S.

[3]) A. N. Ostroffski. Gewitter. Drama in 5 Acten. Deutsch von Joh. v. Guenther. Berlin. Oesterheld und C⁰. 1911. 8⁰. 70 S.S. К сожалению, переводы эти остались мне неизвестны.

[4]) Geschichte der russischen Literatur in gedrängter Uebersicht. Ein Leitfaden nebst bibliographischen Notizen mit besonderer Berücksichtigung der neuen Literatur von Dr. Paul von Wiskowatow. Dorpat und Fellin 1881. S.S. 46. Dasselbe, 2 Auflage. Dorpat und Fellin. 1886. S.S. 46.

внимания нашему драматургу. И действительно, там отведено ему буквально три строчки, где сказано, что «среди драматических писателей преимущество принадлежит Островскому, который материал для своих драм почерпал большею частью из жизни русского купечества».

В следующем 1882 г. вышла книжка Галлера, представляющая собою, по словам самого автора, краткое извлечение из «Курса истории русской литературы» Петрова.

У Островского наш автор находит три особенности: 1) обрисовка чисто русских характеров и стремление ближе изображать действительность; 2) изображение различных слоев общества, не только одного купечества, с обрисовки которого он начал; 3) недовольство современной действительностью и обращение к драматическим хроникам. После этих общих замечаний автор более подробно, насколько было возможно, останавливается на пьесах: «Гроза», «Грех да беда...» и «Тяжелые дни». В комедиях, содержанием которых служит изображение других слоев общества, кроме купечества, много сходства с комедиями из купеческого быта. И тут и там рисуется невежество и его последствия. В комедиях стоят друг против друга два лагеря: угнетенные и угнетатели. Теми же мрачными красками, как раньше купечество, рисуется теперь низшее чиновничество, напр., в пьесе «Не в свои сани не садись» или помещики в «Воспитаннице».

Уделено также внимание историческим пьесам, и больше всего «Минину», целью которого было обрисовать обстоятельства, содействовавшие патриотическому подъему в русском народе в смутное время. Разбирая пьесу с чисто литературной стороны, автор ставит ему в упрек недостаток драматизма и однообразие характеров, а также то, что ход действия раскрывается уже с первых сцен и, наконец, что хроника рисует только показную сторону событий без всяких теней. В «Тушине», по мнению автора, больше жизни и поэзии. В «Дмитрии Самозванце», при немалых сценических достоинствах, тот недостаток, что падение Самозванца объясняется его любовью к иноземным обычаям, а не тем, что он пренебрег истинными интересами народа. Народ, бояре являются только слепой игрушкой придворных. «Воевода»—очень растянутое

произведение, полное сырого материала. Вот какие сведения почерпал читатель из книжки Галлера [1]).

Немного более, хотя тоже сравнительно мало, сообщала «История русской литературы» Рейнгольдта [2]). Островский, по словам этого автора, может быть назван Шекспиром русской буржуазии и купечества. Краткую характеристику его и дает автор. В драмах Островского господствует вообще эпический элемент, драматическая сторона развита слабо. Преимущества его пьес составляют: меткая обрисовка характеров—ему особенно удались женские образы—и обработанный стиль. Типы Островского очень разнообразны. Далее, автор знакомит с самыми произведениями нашего драматурга, при чем о пьесах, начиная с 70-х годов, замечено, что «позднейшие комедии Островского все более или менее отзывают шаблоном; они представляют собою или слабые повторения прежних мотивов или случайно подмеченные жанровые сцены из мира эгоизма и легкомыслия с мелодраматической приправой, в высшей степени небрежные, хотя в сценическом отношении и искусные (bühnengewandt).

Говоря в другом месте той же главы об исторических пьесах Островского, главным образом, о «Василисе Мелентьевой», автор, однако, ни словом не упомянул о «Снегурочке», хотя в его книге удостоились упоминания такие вещи, как Буренинская «Медея», «Мессалина» и т. п. драматические произведения.

Двадцатый век принес некоторые новые более ценные труды. Появилась обстоятельная «История русской литературы» известного берлинского профессора Брикнера [3]), в которой отдельная глава посвящена драме и, главным образом, Островскому, при чем некоторые высказанные автором мысли

---

[1]) Haller K. «Geschichte der russichen Literatur. Riga und Dorpat. 1882. S.S. III+247.

[2]) Geschichte der russichen Literatur von ihren Anfängen bis auf die neueste Zeit von Alexander von Reinholdt. Leipzig. 1886. S.S. XIV+848.

[3]) Geschichte der russichen Literatur von Dr. A. Brückner. Leipzig. C. F. Amelangs Verlag. 1905. S.S. 508. Die Literaturen des Ostens in Einzeldarstellungen. Zweiter Band.

безусловно заслуживают внимания, но на-ряду с ними наблюдаются и ошибочные.

Прежде всего, как историк-специалист, А. Брикнер характеризует тот мир, то «темное царство», откуда взяты сюжеты первых пьес Островского, и в связи с этим передает содержание «Семейной картины» и «Свои люди—сочтемся». Затем он переходит к «Бедной невесте» и попутно делает такое замечание: «Здесь намечается новая особенность Островского: его драмы, подобно жизни, не имеют окончания, они только эпизод, в котором раскрываются подлинные характеры, или с героями происходит решительная перемена, последствия которой еще нельзя рассмотреть». В других драмах Островского эта намеренная неясность еще яснее выступает на свет; в них драматург претендует только на то, чтобы рисовать жизнь. В следующих его драмах, которые вопреки их названию и оптимизму автора, вовсе не являются «комедиями», счастливое окончание получается благодаря deus ex machina.

Не знающая никакого снисхождения жизненная правда, с которой Островский разоблачает своих героев и героинь от всякой романтики, тем резче контрастирует со всякого рода приемами, которые необходимую, естественную и трагическую развязку изменяют в самый последний момент. У нашего драматурга наблюдается любовь и искусство вводить эпизодические лица и сцены, и эти побочные фигуры часто интереснее главных действующих лиц. В позднейших пьесах его великолепный шарж обнаруживает в авторе крупный комический талант.

Не публика, но театральное управление виновно в том, что заслуженному драматургу самым исключительным образом отравляли радость творчества. Всякого рода уколы и невнимание заставляли Островского страдать за неуменье подличать и подделываться к людям; неудовлетворенность нервного заработавшегося художника—продуктивность его была изумительна—потянула его от неблагодарной работы на современные сюжеты, и он обратился к историческому жанру. Но выбор драматического сюжета из лишенной всякого драматизма русской истории наложил оковы на та-

лант Островского; он не умел воспроизводить того, что не наблюдал сам. Оказывается виновной тут и славянофильская фантастика. Из исторических пьес наиболее удачен «Воевода». В «Снегурочке» Островский сделал шаг вперед, перенеся на сцену русскую народную фантастику. Возвратившись от исторических пьес снова к изображению современной жизни, драматург должен был еще более, чем раньше, выбирать другие типы. Все чаще изображает Островский провинцию, жизнь в тихих местечках, городках и в деревне; основной фон и здесь составляет разработка любовной истории с теми или другими вариациями. Как почти во всех его драмах, так и теперь темы остаются незначительными, подобно окружающей жизни. Что касается изображения провинциальной театральной жизни, то за тридцать лет перед тем ни один уважающий себя драматург не обошелся бы при разработке этого материала без мелодраматических или сентиментальных приемов. Островский разрешает интригу просто, как это происходит в жизни; он дает только кусочек жизни.

Островский самый плодовитый русский драматург, почти единственный, который в течение чуть ли не сорокалетней деятельности посвятил себя сцене. Его интенсивная деятельность формально распадается на три периода. Самого значительного успеха он достиг, введя на сцену темное царство. Своими историческими пьесами он так сильно разочаровал публику, что можно было отказать ему в драматической жилке. Когда он снова возвратился к пьесам на современные сюжеты, бывалый успех пятидесятых годов уже не вернулся. Превосходные подробности, которые раньше так резко не выступали, не спасали целого, как, напр., в «Волках и овцах». Никогда Островский не берется за большие задачи. Он вовсе не желает быть пионером, удовлетворяясь тем, чтобы брать жизнь как она есть. Поэтому-то его драмы — часто просто сцены — производят изумительно реальное впечатление, как будто мы не в театре, как будто бы только уничтожена «четвертая стена». Поэтому и отказывается он от всех приемов, без которых не обходится ни один европейский драматург, как, напр., от всяких «выигрышных ухо-

дов» («dankbaren Abhang»), от всякого рода заключительных и неожиданных эффектов (knalleffekt), вычурных реплик; никогда не обрывает он диалог на решающем месте, где у европейского драматурга занавес торжественно падает сам собой. Всегда продолжит он пустяками и ослабит возбуждение. Поэтому-то его пьесы только с трудом выдержат испытание огнем иностранных сцен; ни разу «Гроза» и «Доходное место» не могли где-либо утвердиться; слишком ровны они для этого, очень распространяясь в ширину. Тем труднее оторваться от чтения их; на-ряду с их простой, естественной правдивостью скоро овладевает вами их гуманное чувство; нельзя представить себе человека более милого, чем Островский. Его сердечная доброта обнаруживается именно в заступничестве за беззащитных, в тем более трогательной жертве Кабановой или «московских шутников»; без громких тирад и деклараций действует самый факт. Удивляются неисчерпаемой творческой силе как раз в побочных фигурах, множеству строго обрисованных, очерченных личностей; даже в толпе его купцов, всех этих Брусковых, Диких, Аховых, Каркуновых не повторяется ни один образ. В самой незначительной пьесе есть хоть одна интересная роль, как, напр., Корпелов в «Трудовом хлебе», pendant к Девушкину в «Бедных людях», который, теряя свою последнюю поддержку, свою племянницу, все же произносит восторженный гимн жизни, как таковой, это—олицетворение жизненной радости, за которую неисправный оптимист и идеалист Островский, «Дон-Кихот», по определению Тургенева, всегда выступит против всех русских Шопенгауэров и Гамлетов. Насколько эти фигуры русские, особенно подтверждать не приходится; Островский самый национальный, самый коренной (ursprünglichste) из всех писателей; и для него также характерно, что слабый пол является наиболее сильным. Среди действующих лиц «Грозы» единственный мужчина—это старая Кабанова; ведь Дикой вовсе не человек. Даже Катерина или Надя в «Воспитаннице» знают, чего они хотят, хоть день, по крайней мере, прожить по своей воле, предоставить сердцу его права, а там—пусть что будет. Не то—мужчины, которые, если не заслуживают названия маньяков,

скряг, пьяниц, игроков, не раз ветрогонов, то кажутся нам слабыми, буквально слабоумными, без сердца, ума и энергии. Возьмем, наконец, комические персонажи. Никакого внешнего остроумия, никаких цирковых шуток, какими забавляет нас европейский драматург, вопреки природе и действительности, но бессознательный, невольный комизм, который только в позднейших пьесах уступает место непреодолимому шаржу. Поле наблюдения Островского не велико; оно вовсе не включает в себя дворянства, военных, духовенства и ученых; прежде всего недостает крестьянина, по большей части мы вращаемся среди мещан, мелких чиновников, мелкого купечества, среди которых богатый купец или богатый помещик, представленный во многих экземплярах, один несимпатичнее другого, прекрасный опекун Гневышев или «поклонник талантов» выискивает себе жертву.

Такую интересную общую характеристику нашего драматурга дает Брикнер. В заключение он останавливается на школе Островского, к которой, правда, он причисляет только одного Н. Соловьева.

К приведенной характеристике Островского прибавим несколько строк из другой небольшой книги того же проф. Брикнера: «Духовное развитие России в отображении ее изящной литературы» [1]), где около страницы уделено и нашему драматургу. «Островский — великий реалист русской сцены: строгая верность и правдивость—его отличительный признак; никаких уступок вкусу публики; заботливое избегание всяких дешевых эффектов; задолго до того, как на европейской сцене раздался призыв к реализму, он ввел его на русской. Он очень охотно уступает дорогу страстным и трагическим конфликтам и персонажам, этот оптимист, провозвестник (глашатай) радости в жизни, насквозь гуманный, если бы даже славянофильская тенденция иногда и омрачала его ясный взор».

---

[1]) Alexander Brückner. Russlands geistige Entwickelung im Spiegel seiner schönen Literatur. Tübingen. Verlag von I. C. B. Mohrs (Paul Siebeck.) 1908. S.S. IV+148.

Должно упомянуть еще, более для полноты, такие работы, как «История русской литературы»[1]) А. Н. Веселовского, входящую в известную серию «Die kultur der Gegenwart», затем Волконского «Bilder aus der Geschichte und Litteratur Russlands» (Gotha 1905 г.), а также переводную, упоминавшуюся нами раньше «Историю русской литературы» Валишевского. Этим почти и ограничивается немецкая литература об Островском, в которой все же должно отметить работу Брикнера.

Возвращаясь к той литературе, с краткого упоминания о которой мы начали наш очерк, именно к английской и ее родной сестре, американской литературе, должно констатировать, что обе они, подобно немецкой, также сравнительно бедны книгами о нашем драматурге. Специальных статей, посвященных ему, нет и приходится опять обращаться к «Историям русской литературы». Тут опять мы встретимся с переводами нам уже известных книг, как Валишевского, Брикнера, Волконского. Книга последнего, как известно, и составилась из лекций, читанных в Америке. Прибавим еще книгу П. А. Кропоткина: «Русская литература». Встречаются страницы, посвященные Островскому и в различных описаниях России. Возьмем хотя бы книгу «Russia of the Russians». By Harold Whitmore Williams. London 1915. Восьмая глава ее озаглавлена «Театр», и, конечно, автор, говоря об императорских театрах, не может обойтись без упоминания об Островском, но все это не возвышается над средним уровнем и потому легко может быть обойдено молчанием.

Что следует отметить в английской литературе, это переводы из Островского. Так, еще в 1898 г. вышел перевод «Грозы», принадлежащий Constance Garnett. В 1911 и следующих годах этот перевод был переиздан, повидимому, в трех изданиях, одно в Бостоне и два в Чикаго. Наконец, в 1917 г. в Чикаго появилась книга: «Ostrowskii Aleksandr Nicolaevich. Plays: A protégée of the mistress («Воспитанница»); Poverty is no crime («Бедность не порок»); Sin and

[1]) Die Kultur der Gegenwart. Teil I. Abteilung IX. Berlin und Leipz. 1908. Die osteuropäischen Literaturen und die slavischen Sprachen. Geschichte der russischen Literatur von A. N. Wesselowskij.

sorrow are common to all («Грех да беда на кого не живет»); It's a family affair—we'll settle it ourselves («Свои люди—сочтемся»); a tr. from the Russian; ed. by George Rapall Noyes. 305 p. Scribner. Chicago, 1917, свидетельствующая, несомненно, о возбуждении в американской публике интереса к нашему драматургу.

В конце нашего очерка, для составления которого не всегда хватало материала, отметим перевод комедии «Лес» на датский язык, озаглавленный «Paa Herregaarden» (В усадьбе) и принадлежащий небезызвестному раньше в Москве датскому поэту Тору Ланге (он же Георгий Иванович Ланге), бывшему преподавателю классических языков в 3-й московской гимназии.

Упомянем еще «La Russia Contemparanea. Nuovi studj di Tomaso Carletti (Milano, 1894), в которой в главе XI: «Русское искусство» страницы две уделено драматическому искусству и в частности Гоголю и Островскому.

В заключение скажем, что если западноевропейская литература не богата переводами пьес нашего драматурга, если неудачна была попытка постановки его на чужеземной сцене, то все же наблюдается какое-то пробуждение интереса к нему, и что такая книга, как диссертация Патуйе, может составить честь и науке всякой высокоразвитой страны.

Вас. Яковлев.

Общественно-театральная деятельность А. Н. Островского.

Говорят, что одною из отличительных черт характера автора «Снегурочки» была—осторожность. Передают также о его чрезмерной скрытности. Один из тех, кто с первых лет приветствовал драматургическое творчество А. Н. и, можно сказать, не жалел сил на разъяснение русскому обществу смысла этого дарования — Аполл. Григорьев, — писал о нем в 1863 году: «Поэт, весьма скупой вообще на то, чтобы высказывать даже ближайшим к себе людям свои планы». Позднее, каждый из прикасавшихся к деятельности Островского ясно ощущал трудности изучения процесса его подготовительной литературной работы и особенно в уяснении образа самого писателя — живого его лица. Мало материалов. Архивное наследство недостаточно разобрано. Сношения с лицами (переписка, воспоминания) незначительны, и по количеству опубликованного, и по содержанию,—письма, по преимуществу, узко-деловые—нет ярких характеристик, личных излияний, оценок; не всплывает основное мироощущение, ни в крупном, ни в малом. Бились с этим мировоззрением драматурга, как известно, и при жизни. После неудержимого стремления разных писательских групп установить принадлежность автора к тому или иному идейно-общественному направлению, в конце его деятельности стало складываться мнение, что отсутствие определенного отношения к явлениям жизни объясняется просто равнодушием творца «Грозы» к высшим интересам русского общества. Так думал, напр., П. Д. Боборыкин. Он же писал, что биографические данные

не могут нам помочь, так как о нашем драматурге мы знаем очень мало (в 1878 году); указывал при этом на общую бедность фактов общественной деятельности Островского. В нашу задачу не входит сейчас этот старый вопрос об общественном мировоззрении А. Н., отправлявшегося на своем рабочем пути не столько от идей, сколько от непосредственных жизненных впечатлений,—но закрытость его истинного лика остается по-прежнему. Под спудом многое из его жизни, и человеческие образы его произведений горят неизмеримо ярче, чем человеческий образ их создавшего. А между тем, внимательно перечитывая его письма, говорящие о самом для него насущном, практически-необходимом, собирая в памяти сведения о его общественной работе, где последовательная энергия сосредоточивалась лишь на делах, связанных с жизнью сцены (все для нее и по поводу нее) — исподволь наблюдаешь большую, затаенную, сырую и своеобразную силу. Да иначе и быть не может. Не по случайным причинам (наличия большого количества оставленных им пьес, отсутствия репертуара, или чего-либо подобного) снова и снова возвращаемся к этому имени. И не напрасно каждое поколение, то воодушевленно отзываясь на творчество Островского, так близко подошедшего к недрам русской жизни, то несколько к нему охладевая, не может пройти и мимо самой личности, хотя как будто с меньшей степенью заинтересованности, чем к другим современникам его ранга; быть может, именно благодаря указанным свойствам характера и биографии. Более же близкое знакомство с драматургом, как человеком, создает впечатление каких-то залежей свежих, не вполне раскрытых чувств, исторических наслоений. Внук костромича-схимника (по отцу) и сын московской просвирни вызывает в нашей памяти несколько примет великорусского типа, ярко запечатленного характеристикой В. О. Ключевского. Вспоминаются наблюдения историка, что великоросс работал не на открытом поле, на глазах у всех, а боролся с природой в одиночку, в глуши леса с топором в руке; что он вообще замкнут и осторожен, даже робок, вечно себе на уме, необщителен, лучше сам с собою, чем на людях.

А. Н. Островский от других писателей своего времени отличался менее широким образованием, стремлением сузить свои цели, дабы итти точнее и вернее. Цепкие слова самого драматурга: «кто хочет много охватить, тот ничего не охватит. Мы должны изучать то, что вокруг нас». И напоминает он по конкретности и отграниченности общественных отношений, скорее чем своих сверстников-писателей, наших позднейших композиторов Н. Римского-Корсакова и Серг. Ив. Танеева, отдававших, помимо непосредственного творчества, свои силы лишь ближайшим практическим интересам того искусства, которому посвятили жизнь.

Собственно первым выступлением общественного значения можно считать письмо А. Н. от 26 апреля 1850 г. попечителю московского округа В. И. Назимову по поводу возникших доносов о вредном направлении автора комедии «Свои люди—сочтемся». Изложив обстоятельства дела и те впечатления, какие произвела пьеса во всех слоях московского общества, Островский высказывает свой взгляд на обязанности писателя.—«Согласно понятиям моим об изящном, считая комедию лучшей формой к достижению нравственных целей и признавая в себе способность воспроизводить жизнь преимущественно в этой форме, я должен был написать комедию или ничего не писать. Твердо убежденный, что всякий талант дается богом для известного служения, что всякий талант налагает обязанности, которые честно и прилежно должен исполнять человек, я не смел оставаться в бездействии. Будет час, когда спросится у каждого: где талант твой?». Эти простые и искренние слова не прекратили, как известно, полицейских преследований автора, а, самое главное, не облегчили участи пьесы, остававшейся неразрешенной к постановке на сцене в течение целых десяти лет. Непосредственность жизненных восприятий и четкость их художественного преломления обошлись молодому драматургу не легко.—А. Н. Островский был вообще далек от большой литературной дороги, ему неведомы были те разнообразные общественные отношения, какие возникали и развивались у И. С. Тургенева, А. И. Герцена, Ф. М. Достоевского; он, как сказано, очень скоро замкнулся в свой

специальный круг деятельности, и первая литературная его школа, его встречи и знакомства в редакции «Москвитянина» не могли, конечно, дать ему широких связей и постоянных литературных общений с писателями иных группировок, иных верований. Но с того памятного вечера 14-го февраля 1847 года (чтение у Шевырева), когда Островский стал, по собственным словам, считать себя русским писателем, и уже без сомнений и колебаний поверил в свое призвание, он зорко и неустанно стал следить за интересами своего дела, идейными и практическими. Отсюда, несмотря на известное отдаление от литературно-общественных кругов, его участие в учреждении зародившегося в 1859 г. Общества пособия нуждающимся литераторам и ученым, иначе «Литературного Фонда». Это общество, помимо прямых и скромных целей благотворительности, получило и некоторое немаловажное по тем временам культурное значение, в качестве первой крупной организации, отстаивавшей интересы литературы и науки, в лице их представителей. Беречь и ограждать литературу, утвердить ее силу и общественное значение собрались деятели разных направлений и оттенков мысли. Лев Ник. Толстой работает над уставом общества; Ив. Серг. Тургенев принимает ревностное участие в организации его и в первых начинениях; Некрасов и Плещеев соединяются в общей цели с Аполлоном Майковым и Алексеем Толстым; Островский, Достоевский действуют совместно с Салтыковым-Щедриным, потом с Н. Михайловским, и даже сам инициатор литературного фонда А. В. Дружинин, скромный либерал английской складки, встречается в общей работе с Н. Г. Чернышевским. Как всегда, позднейшее развитие дела вызывало и разочарования, но в целом это все же была из более счастливых русских «ассоциаций», в будущее которой так мало верил при ее зарождении скептический цензор Никитенко. В списке членов учредителей (35 лиц), явившихся на организационное собрание 8 ноября 1859 года, стоит А. Н. Островский. Просматривая список, можно заметить, что все собравшиеся принадлежали к петербургским литераторам (из москвичей — Л. Н. Толстой отсутствовал и очень скоро от дела отошел). Островский счел необходимым быть, приехать из Москвы,

и можно с уверенностью сказать для того, чтобы отстаивать интересы специально драматической литературы, так как других представителей драмы в числе учредителей не было. Так обозначались в первое десятилетие деятельности его непрестанные в будущем стремления вызвать к избранной им литературной форме надлежащее внимание, поднять ее практическое значение. Устраиваемые комитетом «Фонда» на первых порах чтения, лекции и спектакли имели шумный успех, как ввиду сочувствия публики к цели, на которую шел получаемый от них доход, так и по своему художественному интересу. Чтения, организованные этим обществом, были первыми литературными выступлениями в России, на которых публика видела впервые любимых своих писателей, лично читавших отрывки из своих произведений,—их встречали и провожали с небывалыми восторженными овациями. В качестве собственно чтецов наиболее талантливыми оказались Островский и Писемский. На третьем чтении (23 февраля 1860 г.) А. Н. прочел с небольшими пропусками «Свои люди—сочтемся», и хотя эта комедия всем слушателям была хорошо известна—ее прослушали с новым увлечением. По свидетельству А. Я. Головачевой [1]), Островский читал свои пьесы с удивительным мастерством: каждое лицо в пьесе—мужское или женское—рельефно выделялось, и, во время его чтения, казалось, что перед слушателями разыгрывают свои роли отличные артисты. Еще бо́льший успех имели любительские спектакли, организованные А. Ф. Писемским и П. И. Вейнбергом, в которых по английскому примеру, где в подобных представлениях участвовали Теккерей, Диккенс и др. крупнейшие деятели литературы, у нас выступали в различных ролях Тургенев, Григорович, Достоевский, Писемский, Дружинин. Постановка «Ревизора» вызвала особенно горячий прием со стороны публики, когда роль городничего была исполнена Писемским, Хлестакова—Вейнбергом, почтмейстера Шпекина—Достоевским, роли же купцов—Тургеневым, Ап. Майковым, Григоровичем, Дружининым и Краевским. На сохранившейся афише этого спектакля (14 апреля

---

[1]) Дочери известного артиста Я. Брянского.

1860 г.) исполнителем роли купца Абдулина значится А. Н. Островский, и он действительно должен был играть в этот раз, так как остальные исполнители купцов не соглашались взять роль, в которой приходится говорить немало. На предложение, присланное из Петербурга Вейнбергом, А. Н. ответил: «Хорошо, с удовольствием буду играть Абдулина, только репетируйте без меня, я приеду на две последние репетиции». Однако за два дня до спектакля Островский принужден был сообщить из Москвы, что болезнь помешает ему приехать; его заменил Ф. А. Кони, но последний настоящим сценическим талантом не обладал.—И здесь наш драматург шел навстречу общему делу всеми средствами, имевшимися в его распоряжении.

Следующим по времени участием в близких его интересам общественных делах было создание московского Артистического кружка. Образование этого кружка относится к 1865—66 г.г., когда среди московских деятелей искусства, литературы и науки возникла мысль соединить свои силы с целью распространения в обществе более основательных и развитых понятий о всех отраслях искусства, совершенствовать художественный вкус, доставить писателям, артистам, художникам возможность иметь личное общение с публикой. В памяти москвичей былое существование этого кружка сохранилось в связи с именами А. Н. Островского, Ник. Гр. Рубинштейна, с Малым театром, с именами весьма многих выдающихся писателей, актеров провинциальных театров, художников, певцов и музыкантов. Кроме литераторов и актеров, в члены кружка вступали профессора университета, композиторы, скульпторы, архитекторы и т. д. Сам Островский, приобретя к этим годам серьезный театральный опыт, наблюдая в течение почти двух десятилетий непорядки в русском сценическом искусстве, шаткость вкусов, бесцветность и неподготовленность театральной критики, задумал создать театр-школу для подготовки достойных деятелей сцены и расширения эстетических интересов публики. Эта мысль особенно в нем укрепилась после закрытия драматического класса в московском театральном училище; А. Н. ясно видел потребность в практической школе для молодых

талантов, необходимость дать им средства развить свои способности в благоприятной серьезной среде, а не в клубе захолустного любителя. Позднее он найдет случай подробно высказать свои взгляды в особой записке о театральных школах, но при создании артистического кружка эта задача поднять уровень актеров и публики вырисовывалась для него как возможность оказать личное влияние на начинающую молодежь. И несмотря на последующие ошибки в жизни кружка и некоторые неудачи, его постигшие, кружок этот действительно сыграл видную роль в московском художественном быте, осуществив многое из намеченного, выдвинул крупные артистические силы (О. О. Лазареву-Садовскую, Мих. П. Садовского, В. А. Макшеева, отчасти П. А. Стрепетову и М. И. Писарева) и освежил энергию Малого театра живым примером деятельного руководства. Устав кружка, утвержденный в марте 1865 года и расширенный в 1878 г., устанавливал его состав в числе до 200 действительных членов обоего пола и неограниченного числа почетных и членов-любителей; такое положение расширяло круг лиц, вводя, кроме посвятивших себя какой-либо отрасли искусства, также и тех, кто мог в той или иной мере быть полезным,— материальными средствами или личным трудом. Участники кружка по уставу собирались для исполнения и обсуждения произведений своих членов, для чтения литературных произведений, для обмена мыслей о произведениях по всем отраслям искусства, об их теории и практике; для исполнения музыкальных произведений классических композиторов всех времен; для доставления начинающим и не пользующимся известностью приезжим в Москву артистам возможности ознакомиться с публикой. Приезжие артисты и литераторы имели право бесплатного входа по записям членов. Так широко и разнообразно были поставлены задачи этого общества, для своего времени являвшегося в сущности очень новым по значению и деятельности. В числе учредителей, подписавших устав, имелась подпись старика Влад. Фед. Одоевского, самое имя которого говорило о художественно-идеальных целях, намеченных вновь возникшей организацией. Начало было удачно. Без поддержки печати, с ничтож-

ными средствами кружок в первый год сумел завоевать расположение москвичей, создав гостеприимную и приветливую атмосферу, так что к концу 1866 года у него было уже до семисот членов. Тесная связь с театрами, литераторами, художниками и отчасти с представителями науки была установлена довольно скоро. Пров Садовский был одним из самых верных его друзей. Но путь предстоял не легкий. Кружку пришлось, как сказано, пережить много, как материальных невзгод, так и внутренних неурядиц. А. Н. Островский, самым ближайшим образом входивший в дела кружка (в качестве одного из старшин), неоднократно вместе с ним переживал тяжелые дни. Но основная мысль, идея кружка поддерживалась им упорно. В первый же сезон в течение четырех месяцев (февраль—май 1866 г.) состоялось более тридцати вечеров, на которых исполнялись произведения Бетховена, Гайдна, Глинки, Даргомыжского, Мендельсона, Шопена и др. Исполнители приглашались первостепенные или наиболее популярные. Из певцов появлялись—чех Коневка, Владиславлев, Радонежский, певица А. Г. Меньшикова, талант которой только что начал расцветать; из камерных артистов—Рихтер, пианистка Мейер, хороший московский скрипач Гербер и т. д. Приглашался также оркестр (Сакс, позже Н. С. Кленовский). Артисты Малого театра читали произведения русских авторов, приезжал И. Ф. Горбунов со своими рассказами, и, наконец, в качестве чтецов появлялись писатели Н. А. Чаев, А. Ф. Писемский, кн. Г. В. Кугушев и др. А. Н. Островский читал в кружке все свои новые произведения. Только что написанная им «Пучина» была прочитана в январе 1866 г., а 20 сентября того же года он читал первую часть своей драматической хроники «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». В этом же году, 2 декабря им была прочитана «Смерть Иоанна Грозного» Алексея Толстого [1]). Наконец собирается драматическая труппа и ставятся сперва закрытые спектакли, а с апреля 1868 г. общедоступные. Между тем печать, в лице известного

[1]) В следующем году Островский читал «Тушино», затем А. Майков, Писемский, Плещеев и т. д.

тогда критика А. Н. Баженова, обратила внимание, что кружок более занят исполнением произведений, чем устройством бесед по вопросам искусства, тогда как, мол, живой обмен мыслей между людьми на эти темы мог бы привести к более желательным результатам и стал бы интересовать очень многих. Иные жаловались на скуку и т. п. Создание труппы и сцены увлекло и кружок и публику. Постоянно высказывалось в газетах, что масса москвичей не может попасть в театр, так как Большой и Малый, разумеется, не могут вместить всех желающих, а частных театров нет. «Дирекция театров имеет исключительное право на спектакли: русские, французские и немецкие драматические, русские и итальянские оперные и балетные,—писал Г. А. Ларош.—Частной предприимчивости запрещен доступ к этим отраслям искусства. Артист, чувствующий призвание, должен поступать на службу к театральной дирекции или обречь себя на карьеру провинциального артиста. В двух огромных городах, гордящихся названием столиц России, существует ровно столько поприщ для сценических артистов, сколько есть амплуа в театрах казенной дирекции» [1]). Артистический кружок, направляемый во многих случаях Островским, с самого начала стремился к устройству драматических представлений и, получив на них разрешение, явился как бы первым частным театром в Москве. На его сцене появились настоящие артисты, с уменьем держаться на ней, с творческой способностью; много лет до того никакие любители (мы не говорим о 20-х или 30-х годах столетия) не поднимались так высоко; спектакли эти можно считать ранними предшественниками будущих, в 90-х годах, спектаклей «Общества искусства и литературы», т.-е. зерна Художественного театра. Был подъем, одушевление. Репертуар — Островский, Мольер, Бомарше, Аверкиев, Антропов, Чаев [2]). Печать стала повышать свои требования. В то же время в процессе внутренней жизни

---

[1]) «Современная Летопись», № 35, 1869 г.

[2]) Любопытен рассказ корреспондента петербургского «Голоса» о составе зрителей в кружке. Большинство являлось под видом членов и создавало обычную пестроту публичных зрелищ.

обнаружилось, что объединить разнохарактерные слои интересующихся (а иногда и неинтересующихся) искусством, руководить и повышать их уровень было задачею более чем трудною, временами, казалось, неисполнимою. Много настойчивости, неутомимости и веры в дело потребовалось, чтобы его вести. Здесь не место подробному рассказу о всех перипетиях в жизни кружка, они уже сообщались в печати [1]). Кружком торжественно и литературно справлялись юбилеи—200-летия русского театра, артистов, самого А. Н. Островского; повышался интерес публики к артистическому и литературному бытию. А. Н. Островский долго отдавал свои силы этому детищу, он не только не отказывался от какой-либо из неприятных обязанностей, на него падавших, но заботливо стремился к улучшению положения, трудности которого не им были созданы. Финансовое расстройство доходило до того, что сам учредитель А. Н. вместе с другими еще весною 1867 г. считал единственным средством разрешения запутавшихся дел кружка его самоуничтожение. И однако, кружок прожил еще около пятнадцати лет, правда, в последние годы постепенно превратившись в так наз. «клубный» театр—не более. Можно без ошибки повторить сказанное другими, что имя Островского было объединяющим началом и главною опорою этого первого театрального общества. Ведь к этим годам Островский уже окончательно стал своим, признанным среди литераторов, любимым среди актеров; другой же крупный человек из числа учредителей (Одоевский вскоре умер)—Ник. Гр. Рубинштейн, не только деятельно хлопотавший об устройстве кружка, но вначале и очень ревнивый к его делам, вскоре обратил свои мысли и энергию в другую сторону—к созданию московской консерватории. Вполне понятно, что Островский отдавал много сил и времени на артистический кружок. Помимо тех намерений, о которых уже говорилось, как о причинах его зарождения, сложившаяся жизнь кружка давала драматургу отличный материал для житейских наблюдений, необходи-

---

[1]) Наиболее обстоятельно—в статье П. А. Россиева. «Историч. Вестник», 1912 г., №№ 5 и 6.

мых дальнейшему его творчеству. Его пьесы и лица из актерского быта не могли не зародиться в этом прибежище, куда стали съезжаться со всех концов России артисты и певцы частных театров для заключения контрактов с антрепренерами. И среди них знаменитейший провинциал «сам Н. Х. Рыбаков», прообраз первого по времени из актерских типов Островского—Несчастливцев. В 70-х годах, как известно, еще не существовало театральных агентств, не было и оформленных функций «русского театрального общества». Актеры собирались или в трактире Щербакова («у Щербака»), в доме Хомякова, или же в артистическом кружке. По рассказу современного наблюдателя «в великопостные вечера он (т.-е. кружок) представлял настоящий актерский улей. Жриц и жрецов искусства набиралось множество». «Здесь идут настоящие смотрины; предприниматели высматривают себе трагиков, простаков, первых любовников и т. д., которые, с своей стороны, заботятся о приискании себе выгодной сделки. Хорошим средством показать себя для провинциалов служат так наз. генеральные репетиции в кружке, которые постом обставляются почти исключительно приезжими артистами. Эта актерская биржа труда была незаменимой лабораторией для драматурга. Кто знает, сколько искренних или лицемерных исповедей удалось ему выслушать от непосредственно наблюдаемых Робинзонов, Счастливцевых и Шмаг. Здесь им впервые в настоящем виде могла быть познана горечь существования провинциального актера.

Наконец, в том же кружке возникла мысль о создании особого общества драматических писателей и (несколько позднее) оперных композиторов. Вторая из чисто-литературных организаций, разрешенных в России (после московского общества любителей российской словесности). Вопрос о вознаграждении драматическим писателям и оперным композиторам за исполнение их сочинений на частных сценах до семидесятых годов вовсе не поднимался; платила только дирекция императорских театров, согласно положению 13 ноября 1827 г. Пьесы и музыка опер покупались дирекциею по преимуществу за поспектакльную плату, то-есть за известный (значащийся в по-

ложении) процент с каждого сбора при их исполнении. Бывали, однако, случаи приобретения дирекциею пьес и за единовременное вознаграждение. Частные театры, которых в провинции было не мало, не платили ничего. В общих законах, изданных в шестидесятых годах, была помещена статья [1]), запрещавшая всякое публичное представление драматического произведения или музыкального сочинения без согласия автора. Тем не менее драматурги и композиторы того времени, занятые больше творчеством, чем его использованием, проглядели это положение, и она несколько лет не применялась на практике. 29 ноября 1870 г. в квартире известного в то время театрального литератора Вл. Ив. Родиславского собрались: А. Н. Островский, Н. А. Чаев, кн. И. А. Мещерский, А. А. Майков и А. О. Лютецкий. Собрание открылось речью Родиславского о законной защите авторских прав на основании упомянутой статьи. Были определены признаки драматического представления, для которого требовалось разрешение автора,—а именно: публичность и платность представления. Тогда же постановлено было публиковать в газетах о решении членов собрания не дозволять представления сочиненных или переведенных ими пьес, без согласия их или их уполномоченных. Это определенное решение на первых порах вызвало протесты и нежелание подчиниться вновь устанавливаемому порядку со стороны театральных дельцов и даже клубов. В числе недовольных оказался даже и артистический кружок. Островский пишет Ф. А. Бурдину: «Артистический кружок упрямится платить авторам за пьесы, но и с ним, кажется, сладили,—и дело до процесса не дойдет». Кружок, строивший свое материальное благополучие, главным образом, на спектаклях, вынужден был в первую же очередь признать новое положение, и на расчетном листе, выданном Островскому, первым номером был обозначен кружок. Островский, действуя на петербургские дела общества через Бурдина, подробно посвящает его в их работу, с обычною заботливостью и рвением вникая во все; между прочим им же писался и устав

[1]) 1684—улож. о нак. угол. и испр.

этого общества. Ко времени открытия общества драматических писателей и оперных композиторов всех членов было 81. Среди них — почти все крупные писатели того времени, писавшие и для сцены; кроме Островского, И. С. Тургенев, А. К. Толстой, А. Ф. Писемский, Н. А. Некрасов, Н. С. Лесков, М. Е. Салтыков, П. Д. Боборыкин, А. А. Потехин и др. Открытие общества состоялось 21 октября 1874 года. Островский был избран единогласно председателем и оставался им бессменно до самой смерти. И здесь им были намечены широкие задачи художественно-воспитательного значения. Он предполагал учредить при обществе центральную библиотеку по драматической литературе и опере, снабдить ее классическими произведениями—русскими и иностранными, издавать при библиотеке пьесы для театров; намеревался пожертвовать обществу собственную библиотеку. Поскольку кружок не смог выполнить намеченного, Островский стремился перенести его цели на учреждение с более квалифицированным составом членов. Его снова занимает мысль об устройстве при обществе образцовой сцены—для классических произведений, руководство этой сценой должны были принять на себя сами драматурги и наиболее осведомленные в театральном деле лица. Наконец, он взял на себя разработку положения о постоянных и временных премиях за лучшие драматические произведения, им же подготовляется вопрос об образовании капитала для конкурсов на соискание премий за сочинения по сценическому искусству,—темы для таковых должны были исходить от общества. Капитал для премий за лучшие драматические произведения образовался по подписке. Она была разрешена в память пятидесятилетней годовщины смерти Грибоедова, и собранные около 7.000 р. составили фонд для выдачи так наз. «грибоедовской» премии. В то же самое время Островский работает над запиской о драматической собственности для введения положения о ней в общее законодательство. Многое необходимое для жизни драматического искусства было предпринято и частично проведено обществом, под председательством Островского, ведшего в большинстве случаев не только более важные дела, но и всю черновую работу. Кое-что из неосуществленного

вошло как основа деятельности других учреждений. Основанное в начале 80-х годов московское филармоническое общества и состоявшее при нем музыкально-драматическое училище были преобразованы из прежнего общества любителей музыкального и драматического искусства, имевшего, по мысли Островского, некоторое время образцовую сцену. Общество драматических писателей и оперных композиторов в течение нескольких десятилетий оказывало незаменимые услуги русским театральным работникам, сделалось правовым для них центром и высшей инстанцией в вопросах материального свойства. Деятельность же Островского в качестве председателя вызывала всеобщее признание и уважение со стороны и членов и артистов театров, отмеченные в день десятилетия общества. Можно вполне отчетливо себе представить, какие затруднения приходилось преодолевать Островскому на подобном месте, где идейная сторона дела была не из главных. Несколько эпизодов из области внутренних отношений к Островскому в обществе довольно живо передает известный П. М. Невежин в своих воспоминаниях. В связи с новой работой А. Н. в 1874 г. отказывается от должности старшины в артистическом кружке, обосновывая свой отказ неизбежностью ложного положения при совмещении обеих должностей, так как быть председателем драматического общества и старшиною клуба, живущего публичными спектаклями, да к тому же старшиною, заведующим именно драматическою частью, было вполне неудобно. Островский в своем отказе обещает хлопотать по-прежнему об интересах кружка.

Праздник Пушкина. Островский в ряду других наших деятелей искусства говорит свое веское слово заслуженного литератора. Характерно для его выступлений вне непосредственного творчества. Способ изложения больше деловой, чем художественный; ни одной извне навязанной мысли, все свое, лично передуманное и осознанное. Нет образности и почти романской формы Тургенева, бесконечной напряженности Достоевского, уравновешенной ретроспективности позднейших речей Ключевского, Кони. По собственным словам, он говорит «не как человек ученый, а как человек убежден-

ный». «Мои убеждения слагались не для обнародования, а только про себя, так сказать, для собственного употребления; при мне бы они и остались, если б не подошел этот радостный праздник. На этом празднике каждый литератор обязан быть оратором, обязан громко благодарить поэта за те сокровища, которые он завещал нам». Далее Островский оценивает глубину значения писателя: «Первая заслуга великого поэта в том, что через него умнеет все, что может поумнеть. Кроме наслаждения, кроме форм для выражения мыслей и чувств, поэт дает и самые формулы мыслей и чувств. Богатые результаты совершеннейшей умственной лаборатории делаются общим достоянием. Высшая творческая натура влечет и подравнивает к себе всех». «Пушкиным восхищались и умнели, восхищаются и умнеют. Наша литература обязана ему своим умственным ростом. И этот рост был так велик, так быстр, что историческая последовательность в развитии литературы и общественного вкуса была как будто разрушена и связь с прошедшим разорвана. Этот прыжок был не так заметен при жизни Пушкина; современники хотя и считали его великим поэтом, считали своим учителем; но настоящими учителями их были люди предшествовавшего поколения, с которыми они были очень крепко связаны чувством безграничного уважения и благодарности. Как ни любили они Пушкина, но все-таки, в сравнении с старшими писателями он казался им еще молод и не довольно солиден; признать его одного виновником быстрого поступательного движения русской литературы значило для них: обидеть солидных и во многих отношениях действительно весьма почтенных людей. Все это понятно, и иначе не могло быть. Зато следующее поколение, воспитанное исключительно Пушкиным, когда сознательно оглянулось назад, увидало, что предшественники его и многие его современники для них уже даже не прошедшее, а далекое давно прошедшее. Вот, когда заметно стало, что русская литература в одном человеке выросла на целое столетие».—«Он дал серьезность, поднял тон и значение литературы, воспитал вкус в публике, завоевал ее и подготовил для будущих литераторов читателей и ценителей».—«Прочное начало освобождению нашей мысли по-

ложено Пушкиным,—он первый стал относиться к темам своих произведений прямо, непосредственно, он захотел быть оригинальным и был — был самим собой. Всякий великий писатель оставляет за собой школу, оставляет последователей,—и Пушкин оставил школу и последователей. Чтó за школа, чтó он дал своим последователям? Он завещал им искренность, самобытность, он завещал каждому быть самим собой, он дал всякой оригинальности смелость, дал смелость русскому писателю быть русским. Ведь это только легко сказать! Ведь это значит, что он, Пушкин, раскрыл русскую душу. Конечно, для последователей путь его труден: не всякая оригинальность настолько интересна, чтоб ей показываться и ею занимать. Но зато если литература наша проигрывает в количестве, так выигрывает в качественном отношении. Немного наших произведений идет на оценку Европы, но и в этом немногом оригинальность русской наблюдательности, самобытный склад мысли уже замечены и оценены по достоинству». Кончает Островский словами — «предлагаю тост за русскую литературу, которая пошла и идет по пути, указанному Пушкиным. Выпьем весело за вечное искусство, за литературную семью Пушкина, за русских литераторов! Мы выпьем очень весело этот тост: нынче на нашей улице праздник».

Небольшая речь эта, произнесенная 8 июня 1880 г. после многих других на двухдневном заседании Общества любителей российской словесности, произвела огромное впечатление. Она была ярка не новизной и силою анализа пушкинской стихии, как у Достоевского, так надолго сохранившейся в памяти русского общества, а полнотою воодушевления, с какою была передана, и чувством живо ощущаемой связи крупного современника, а с ним и всех присутствующих с наиболее дорогим в прошлом именем русской литературы. Для самого же Островского она была вслух высказанной художественной программой.

К началу 80-х годов А. Н. Островский становится несомненною главою русского драматического искусства. И выдающееся положение драматурга и личные свойства—постоянное тяготение соединить работу писателя с общественными требо-

ваниями своего дела, понимаемые им широко, окончательно утвердили его авторитет, и когда в 1881 году в Петербурге была образована комиссия для пересмотра законоположений по всем частям театрального ведомства, поданная им докладная записка об устройстве русского национального театра в Москве, получив общее признание, осталась надолго руководящею в деле создания народного театра. Все последующие деятели в этой области могли лишь развивать и осуществлять те определенные и неоспоримые начала, какие были убедительно и ясно обозначены Островским. — Ив. Щеглов, Ник. А. Попов, П. П. Гайдебуров могли в своих наблюдениях и работах лишь проводить тот тип сцены и те задачи всенародного театрального искусства, какие были намечены Островским в его предложениях 1882 года. Пройдя несколько десятилетий можно указать, что вкусы масс разнообразнее, не всегда того уровня, о котором «мечтал» Островский, неизбежно стали действовать новые влияния, новые потребности дифференцировавшегося общества, отошедшего далеко от прежних корней и устанавливающего иные базисы общественного сознания. В течение же около сорока лет не было сомнений в точности наблюдений и в соответствии поставленных задач интуитивным тяготениям широких кругов.—Устройство и удача народного театра во время политехнической выставки 1872 г. (с директором А. Ф. Федотовым) несомненно повлияли на мысль Островского о возможности создания прочного дела народно-театрального воспитания. Записка по существу развивает эту цель, ища, путем театрального воздействия, поднять общий уровень страны — об этом не может быть двух мнений; тут Островскому, конечно, рисовались широкие возможности использовать легальные способы просвещения масс. Успех репертуара театра 1872 года и состав его публики давал основание оптимистическим предположениям. «В настоящее время, — говорит Островский, — в умственном развитии средних и низших классов общества наступила пора, когда эстетические удовольствия и преимущественно драматические представления делаются насущной потребностью. Эта потребность уже достигла значительной

степени напряженности и неудовлетворение ее может иметь вредное влияние на общественную нравственность.—Что такая серьезная потребность подлежит удовлетворению, не может быть сомнения; но при этом является весьма важный и существенный для этого дела вопрос: как и чем удовлетворить эту потребность, т.-е. какие именно нужны театры для Москвы?» Характеризуя население Москвы, Островский продолжает—«Москва—город, вечно обновляющийся, вечно юный; через Москву волнами вливается в Россию великорусская, народная сила.—В Москве могучая, но грубая крестьянская сила очеловечивается. Очеловечиваться этой новой публике прежде всего—помогает театр, которого она и жаждет. Искусство бессильно только над душами изжившимися; но над ними и все бессильно. Свежую душу театр захватывает властною рукой.—Бытовой репертуар, если художествен, т.-е. если правдив, великое дело для новой, восприимчивой публики: он покажет, что̀ есть хорошего, доброго в русском человеке, что он должен в себе беречь и воспитывать, и что̀ есть в нем дикого и грубого, с чем он должен бороться». «Русские авторы,—в другом месте записки говорит Островский,—желают пробовать свои силы перед свежей публикой, у которой нервы не очень податливы, для которой требуется сильный драматизм, крупный комизм, горячие искренние чувства, живые и сильные характеры. Драматическая поэзия ближе к народу, чем все другие отрасли литературы; всякие другие произведения пишутся для образованных людей, а драмы и комедии для всего народа. Эта близость к народу нисколько не унижает драматической поэзии, а напротив, удваивает ее силы и не дает ей опошлиться и измельчать; и только те произведения пережили века, которые были истинно народными у себя дома; такие произведения со временем делаются понятными и ценными для других народов, а, наконец, и для всего света.—У нас есть русская школа живописи, есть русская музыка, позволительно нам желать и русской школы драматического искусства». Указывая на необходимость иметь образцовый театр прежде, чем будет дозволена полная свобода театров, в предупреждение идущей спекуляции, Островский замечает: «Без русского образцового театра искусство доста-

нется на жертву спекуляции; простая публика может принять представления, раздражающие любопытство или чувственность, за настоящее, подлинное искусство. Но все острое и раздражающее не оставляет в душе ничего, кроме утомления и пресыщения. Только вечное искусство, производя полное, приятное, удовлетворяющее ощущение, т.-е. художественный восторг,—оставляет в душе потребность повторения этого же чувства — душевную жажду. Это ощущение — есть начало перестройки души, т.-е. начало благоустройства,—введение нового элемента, умиряющего, уравновешивающего,—введение в душу чувства красоты, ощущения изящества». Островский предлагает в этом деле свой почин. И заключает: «Если когда-нибудь такой театр возникнет в Москве, он будет дорогим, любимым, постоянным, вечным театром для москвичей. Все другие частные театры будут временные: под влиянием того или другого направления, идущего из Парижа, эти временные театры то будут возвышаться, то падать, то богатеть, то беднеть, а он будет стоять незыблемо и будет всегдашней школой для русских артистов и народных писателей и истинной отрадой для простой, свежей, русской публики».

Автор имел в виду для создания такого театра городские средства, но за отсутствием таковых указывает на возможность обращения к представителям московских обеспеченных классов, заинтересованных в успехе дела. К записке приложены горячо написанное обращение к московскому обществу и проект устава товарищества, под названием «Русского театра в Москве». Момент, выбранный Островским, относится к уничтожению в начале 80-х годов театральной монополии, когда вспыхнули надежды на развитие свободного общедоступного театра, не слишком скоро оправдавшиеся (за исключением т. наз. Пушкинского театра А. А. Бренко, блестяще, но кратковременно просуществовавшего). Художественные завоевания частных предприятий были много позднее. В архиве А. А. Бахрушина в Москве имеется один из списков этой несколько раз опубликованной докладной записки Островского; к ней в копии помянутого архива приложены фамилии лиц, намеченных пайщиками товарищества.

Большинство из крупнейших московских финансистов. И едва ли кто другой, кроме А. Н., мог привлечь так много сил, иметь такое широкое доверие. Тут его имя действовало вне сравнений.

Намерение не осуществилось. В связи с его последними работами, замыслами и начинаниями (и отчасти благодаря крупному административному посту его брата Михаила) Островский обращает на себя внимание официальных кругов и получает необычное для литератора тех десятилетий назначение — заведующим репертуарною частью московских театров; это узкое наименование должности в действительности означало руководство всею художественною жизнью казенных сцен. Управляющим был назначен А. А. Майков, лицо, пользовавшееся полным доверием нашего драматурга, ибо в данном случае складывалось так, что начальник (на самом деле управляющий всею сложною административно-хозяйственною машиною) шел на внутренне-зависимые отношения с высоко-авторитетным подчиненным. Майков был «статский советник» и «камергер»—это было нужно для Петербурга. Но он был в то же время ученый и переводчик драматических произведений. С Островским они сблизились, главным образом, в обществе драматических писателей, где с первых дней его существования Майков был казначеем; лицо, в котором должны были сочетаться достаточная степень интеллектуальной приспособленности с материальной независимостью. Последнее для Островского было очень важно, принимая во внимание традиции административного быта.

Назначение состоялось 1 января 1886 г. [1]).

С этого дня начался, по собственному выражению писателя, «последний акт его жизненной драмы».

Как был захвачен драматург новым делом, которое без всяких преувеличений являлось мечтой всей его жизни, сви-

---

[1]) Дело конторы Московских театров, секретарского стола 1886 г., № 2. О назначении губернского секретаря Александра Николаевича Островского заведующим репертуарною частью Московских театров, стр. 3. (Хранится в Архиве Управления Московск. Госуд. Академ. театров.)

детельствуют письма, сюда относящиеся. Новые обязанности он называет «счастьем»; «а к счастью быть особенно требовательным и торопить его нельзя. Ко мне оно приходит только под конец моей трудовой жизни, и я его жду терпеливо»,— пишется им за четыре месяца до назначения. Но очень скоро он должно быть почувствовал, что для его переутомленной натуры условия работы оказались невыносимыми. С его идеальными заданиями при отсутствии тяжелого и мелкого чиновничьего опыта, твердо сложившийся режим управления не имел никаких точек соприкосновения. Ему пришлось пережить в конце своей деятельности не в качестве острого наблюдателя и бытописателя, а самолично драму своего Жадова, не в смысле, конечно, решения вопроса—как жить свято—а в необходимости ежедневного делового окружения Белогубовыми, Юсовыми, Вишневскими. Воспоминания (И. А. Купчинского) приводят характерный эпизод, как однажды А. Н., придя домой крайне рассерженным, на просьбы жены поберечь себя ответил: «Помилуй, как тут успокоиться, ведь это же хоть кого может взбесить; в театральном училище рамы в окнах были дубовые, здоровые, могущие простоять десятки лет, и что же, сегодня осматриваю,—вместо них рамы новые, сосновые; начинаю доискиваться, куда делись старые, и что же—одному из начальствующих понадобились рамы на дачу для огуречных парников, и он, ничто же сумняшеся, спровадил их туда, а вместо них ремонт устроил. Нет, так нельзя, со мною им не служить, надо бы сейчас многих удалить, да не могу, не могу, на прощанье скажу: господа, вам со мною не служить, вам год сроку, приискивайте себе занятие и уходите». И т. д. Из бюрократических мелочей создавалась вся эта новая для писателя жизнь. Большие замыслы двигались, как всегда, медленно и несмотря на его необычную для чиновного человека настойчивость и авторитетность не могли надлежащим образом развиваться в повседневной практике. Для этого нужны были годы и годы.

Островский обратил внимание прежде всего на источник артистической жизни—школу. Упадок в деле подготовки актеров был в эти годы настолько заметен, что за два года (1884) вступивший в должность управляющий конторой

Пчельников подал докладную, в которой приводил следующие соображения: «С самого своего основания московское театральное училище шло, прогрессируясь и выпуская время от времени актеров, занимавших весьма почетное место в артистической среде; сороковые же года можно считать самым цветущим временем в истории существования его. Выпуск 1846 года дал московскому Малому театру: Шумского, Самарина, Живокини (2-го?), Васильева, Степанова, этот год по числу выпущенных талантов можно считать наиболее счастливым. Дальнейшее существование училища дало родной сцене Никулину-Косицкую, Колосову, сестер Бороздиных, Федотову, Никулину (выпуск 1860 г.), Ермолову I (вып. 1870 г.). Ермолову можно считать концом той цепи артистов-художников, с окончанием которой театральное училище, постепенно падая, не давало по сие время выдающихся сценических деятелей. Причина тому лежит, главным образом, в той индифферентности, с которой относилась дирекция к училищу; дирекция начала требовать от училища лишь балетное образование, а в 1871 году драматическая сцена уничтожена совсем. Еще в 1865 г. дирекция просила и министром двора была учреждена комиссия для выработки новых устава и штатов училища, но это начинание по неизвестным причинам не приведено к концу, и в настоящее время училище существует во всей целости и неприкосновенности со дня своего учреждения». Далее Пчельников приводит цифры и финансовое положение училища, при котором не было возможности приглашать преподавательский состав с надлежащим образовательным уровнем, «брали же тех лиц, которые попадались под рукой». Кроме того «новый состав трупп московских театров вызывает ежедневное участие в спектаклях, как воспитанниц, так и преимущественно экстерных, поэтому времени для занятий предметами общего образования почти совсем не остается»; приведя ежедневное распределение времени учащихся, при котором на научные занятия остается всего лишь два часа времени, докладчик указывает, что помимо того, что этого количества времени вообще мало, а кроме того дети, чувствуя себя сильно утомленными, не могут внимательно сидеть в классе, на подготовку же к урокам времени не остается со-

всем. Для приходящих воспитанниц и воспитанников условия еще больше ухудшаются, т.-е. они заняты почти все и ежедневно в обоих театрах (воспитанницы-экстерны в Малом театре участвуют лишь в редких случаях).

«Разложение училища», говорит Пчельников, «началось с 1871 года, т.-е. со дня уничтожения сцены и драматического класса. Понятно, что при существовании такого класса воспитывающихся необходимо было знакомить с предметами общего образования. Когда же училище московское начало принимать чисто хореографическое направление, то вначале (в течение около 10 лет) для вольноприходящих был совершенно уничтожен класс научного обучения, и несмотря на это выпуск из него все-таки производился—исключительно по успехам в танцах». «Настоящее состояние училища, заканчивает автор записки, при невозможности (по причине малого бюджета) иметь хорошую администрацию и надежный учительский состав, невольно наводит на необходимость или 1) уничтожить вовсе училище, или 2) преобразовать его в училище драматического искусства. Последнее, нет сомнения, привьется в Москве, как родное детище. Сцена Малого театра слишком могуча своими традициями, для того чтобы не дать погибнуть юному, нежному растению. Ненормальное положение училища заставило меня в течение осени 82 г. подать несколько докладов директору имп. театров, с указанием недостатков училища и нелогичности его существования при теперешних условиях». «В 1883 г. мне было приказано представить новый устав, который и был мною выработан совместно с преподавателем училища А. Ф. Федотовым и артистами: Ив. Вас. Самариным и Г. Н. Федотовой. Участь этого устава мне неизвестна [1]). Драматические классы были спроектированы, начали действовать в течение сезона 1884—1885 г.г. и начала следующего. Однако с 1 января 1886 года, со дня перемены в управлении преподавание

---

[1]) Архив Управл. Московск. Государств. Академ. театров. Дело конторы имп. московск. театров, 1883 г., № 44. О преобразовании московск. театрального училища и об устройстве драматического класса в оном. Памятная записка от 4 августа 1884 г., № 1751, стр. 4—6.

было приостановлено [1]) ввиду утверждения другого проекта. Новый же проект принадлежал А. Н. Островскому.

Неудовлетворительное состояние школьного обучения, причины которого изложены в приведенной памятной записке Пчельникова, было слишком хорошо известно нашему драматургу; не напрасно так настойчиво поддерживал он временами зыбкое существование артистического кружка, отдавал ему свои надежды на возрождение актерского искусства. С новым назначением замелькали другие горизонты. И вся полнота любви к сцене, все выношенное с радостями и горестями за многие годы выразились в его «Записке о театральных школах», сохранившей свою свежесть и значение до настоящего времени; вряд ли до того лежал на столах контор, департаментов и т. п. административного учреждения проект такой исключительной осведомленности, проникнутой тоном независимости и глубокой убежденности, исходившей при том от лица, возглавлявшего так сказать целое ведомство. Записка эта самая обширная из всех письменных его докладов. Она хорошо известна. Помещенные в ней характеристики актеров-любителей являются доныне незыблемыми. Условия развития безответственных и художественно-отрицательных явлений театральной жизни, в частности развитие клубов очерчены со всею точностью и обстоятельностью. Есть места, ценные для всякого, посвящающего себя работе в любом искусстве. И наконец, сжато переданные отдельные мысли, запоминающиеся как нечто, как-бы впервые наблюденное, что потом вошло в оборот наших привычных суждений, и в то же время всегда по новому значительно. «Может возникнуть вопрос: как и почему публика удовлетворилась такими жалкими исполнителями? На этот вопрос отвечать легко. Огромное большинство клубной публики составляют люди новые, незнакомые с тонкостями сценического обмана, на них всякое зрелище действует обаятельно; самой незначительной сценической обстановки, плохеньких декораций

---

[1]) То же дело, стр. 132, сношение от 12 марта 1886 г., № 65, с конторой заведующего репертуарною частью и школой за подписью А. Островского.

и костюмов и кой-какой игры уж слишком довольно, чтоб произвести в такой публике полную иллюзию. Свежие люди, под влиянием сильного нового чувства, еще не могут различить того, что они действительно видят, от того, что они дополняют воображением. Кто не видал прежде актеров, тому всякий актер хорош. Да и в развитом меньшинстве клубной публики далеко не все способны оценивать сценическое исполнение. Способности сценического артиста обусловливаются известною степенью тонкости двух чувств: зрения и слуха, и преимущественно зрения, как чувства высшего. Известная степень развития тех же чувств образует и критика, т.-е. человека, способного понимать и оценивать правду и художественность сценического исполнения. У нас же, как у всех северных народов, не отличающихся пластичностью, зрение вообще мало развито; мы больше слушаем и думаем, чем смотрим; мы больше вслушиваемся, чем всматриваемся в жизнь. Особенною слепотою отличаются в этом отношении люди ученые, кабинетные, большую часть жизни живущие с отвлечениями и идеями, а не с образами, и для которых окружающие их жизненные явления представляют очень мало интереса, или даже не представляют никакого. А, между тем, их часто считают авторитетами не только в деле науки, но и искусства, и обращаются к ним с вопросами о способностях того или другого исполнителя. Ничего нет мудреного, что удовлетворительного ответа от них не получается, так как для таких ценителей вся пластическая сторона исполнения не существует. Развитие вкуса в публике для оценки всякого рода искусств и для наслаждения ими зависит от качества и художественных образцов: чем выше художественные образцы и чем более их, тем правильнее и тоньше вкус в публике. То же и в театральном искусстве: только артисты-художники развивают в зрителях истинное понимание достоинств художественного исполнения. Разница только в том, что в других искусствах художественные образцы остаются навсегда, все пребывают и постоянно служат путеводными маяками для вновь образующихся художников и вечною меркой, масштабом для ценителей, а в сценическом искусстве художественные об-

разцы исчезают бесследно, и потому, при отсутствии хороших актеров, вкус в публике постепенно понижается и, как мы видим, может упасть до того печального уровня, на котором он теперь находится».

«Кроме того, в людях есть одно свойство, которое иногда хорошо, а иногда дурно,—это уживчивость, это способность примиряться, уживаться со всякою средой, в которой они живут, и в самой неприятной обстановке находить относительно лучшее и утешаться им. То же произошло и в театральном деле: сначала любительские труппы казались плохи, очень плохи; потом публика, а за ней и критика стали к ним снисходительнее, послышались отзывы, что, «за неимением лучших, и эти артисты не дурны»; потом, между совсем плохими актерами, стали выделяться не совсем плохие, их публика стала одобрять, ведь надо же кому-нибудь аплодировать,—заговорили с легкою похвалою и газеты». Переходя к конкретным условиям, вызвавшим упадочное состояние русской сцены, Островский заключает. «Единственною причиной такого оскудения сценического искусства в России должно считать излишнюю продолжительность театральной монополии. Постоянное, неутомимое преследование драматического искусства не прошло даром и самим гонителям; загнанная в клубы русская сцена отомстила привилегированным театрам: она наделила их своими артистами. Когда привилегированные театры, уничтожившие у себя драматические классы и упустившие время для пополнения своих трупп, стали нуждаться в замещении вакантных амплуа, предложение явилось со стороны актеров клубных и любительских сцен, и его надо было принять, так как клубные спектакли уже настолько успели понизить вкус публики, что артисты-любители ей стали нравиться, сделались ей знакомы, да и пресса оказывала свое посильное влияние. И вот в труппы, когда-то хорошо составленные и отлично подготовленные (особенно в Москве), попадают на высшие оклады и на первые амплуа такие исполнители, которые столько же актеры, сколько первый попавшийся на улице».

«Уничтожением подготовительных классов при импер. театрах нанесен такой удар сценическому искусству, от ко-

торого ему не оправиться очень долго, даже при самых энергических усилиях. Надо немедленно начать исправлять дело, иначе мы совсем останемся без артистов. Императорские театры должны непременно иметь у себя подготовительные школы для всех своих трупп, во-первых, достоинство имп. театров требует, чтобы труппы их состояли из артистов, специально и вполне подготовленных к своему делу; во-вторых, импер. театры должны служить образцами для всех других театров, а образцовым театром нельзя быть, не имея образцовых актеров; в третьих, что самое важное, имп. театры должны завести и установить у себя избранный репертуар, чтобы руководить вкусом публики и заставить ее подчиниться культурному влиянию искусства, а устойчивость репертуара, как уже сказано выше, невозможна без труппы, хорошо подготовленной и дисциплинированной».

«Неразборчивое смешение умелых с неумелыми скоро принесло свои плоды: стройность в ходе пьес стала исчезать, живость и сила тоже, и вообще исполнение стало приближаться к уровню провинциального. Ведь хорошо подобранная и сыгравшаяся труппа то же, что хорошо слаженный оркестр; а спросите дирижера, что будет с хорошим оркестром, если пустить в него аматеров и посадить их вперемежку с музыкантами. Легкость вступления в артисты имп. театров уронила их значение, уронила и самое звание артиста, которое прежде стояло в обществе очень высоко. Что же в самом деле стоит это звание, когда завтра же каждый может носить его? Что это за искусство, которое дается без труда? Если сценическое искусство таково, то оно не искусство, а или баловство, или шарлатанство».

К записке приложен проект курсов подготовительной школы для драматических курсов и программа занятий. По сравнению с той, которая действовала перед тем [1]), она несравненно более развита, конкретизирована, сделан ряд нововведений. Танцы входят как часть отдела «развитие жеста»; этому отделу придается существенное значение. Развитие голоса, произношения, декламация постановлены в связь с

[1]) Дело № 44, стр. 45, 47.

обучением пению, музыке. Введены языки, рисование и т. д. В лекции включены биографии знаменитых артистов и драматических писателей; история костюма; разбор драматических произведений со стороны характеров и т. п. В небольшой дополнительной записке о том же Островский указывает на ближайшие цели театральной школы—техническая подготовка, школа дает артисту послушный материал, из которого он, руководясь непосредственным артистическим чутьем, то-есть талантом, может создавать образы, полные художественной правды. В деятельности Островского при казенных театрах очень выразительно его стремление поднять все стороны, все отрасли сценического искусства. Это необычайно редкое явление в таком деле; вкусы администратора оказывают почти неизбежное давление на ход событий художественной жизни. В данном же случае видим глубокую беспристрастность. Островский задумывает учреждение репертуарного совета и оперного комитета. В состав первого предлагает—Н. С. Тихонравова, Н. И. Стороженко, Н. А. Чаева, С. А. Юрьева, С. В. Флерова—все известные Москве лица ученого и театрального мира, с большою компетенцией. Членом оперного комитета намечает Н. А. Губерта (профессора московской консерватории), уже заявившего себя положительно в работе передвижного театра 1872 г., другого еще подыскивает, (Ник. Г. Рубинштейн к тому времени уже умер), с добавлением действующих при опере И. К. Альтани, У. О. Авранека и А. И. Барцала. Пользуется случаем высказать свои основательные соображения по оперному делу, прилагая их к бюджету на 1886 г.; говорит о коренном грехе оперных постановок—отсутствии цельного художественного впечатления, нет подбора исполнителей, отсюда—нет ансамбля. Настаивает на принятии молодых артистов. «Дознано опытом», докладывает Островский, «что молодые сильные таланты очень выгодны для театра; ничто так прочно не связывает публику с театром, ничто не вызывает более теплых симпатий ее, как молодые таланты, которые на глазах зрителей развиваются, делают успехи и становятся знаменитостями, и которые из школьников делаются артистами. Пример тому мы видим в г-же Коровиной и г.

Хохлове и во множестве других случаев по драматической труппе». «Кроме того, молодые артисты охотно идут на небольшое жалованье, так как императорский театр есть для них продолжение школы; из консерватории они поступают в театр только певцами, а артистами делаются уже в театре. Таким образом, принятие молодых талантов для театра вдвойне выгодно: в одно время и завоевываются симпатии публики, и хорошими дешевыми артистами заменяются дорогие плохие». И далее. «Непринятые в императорские театры молодые певцы должны поступать в провинциальные театры, и там, не имея руководства и ради барышей антрепренера, без отдыха и надлежащей подготовки исполняя одну за другою разные подходящие и неподходящие партии, рано разбивают свой голос и теряют правильную манеру пения».

Одновременно новый заведующий художественною частью занят мыслями и о балете[1]). Островский намечает новые формы, иное направление хореографии, чем то было на казенной сцене в его годы. Он увлечен возможностью возродить в театре «драматические сказки», указывая как на образец забытые пьесы Карло Гоцци; этим нащупывалось утвердившееся много позднее на русской сцене движение, начиная от «Павильона Армиды» (Бенуа - Черепнин) и «Петрушки» (Бенуа-Стравинский), включая «Принцессу Турандот», в инсценировке современного Вахтангова. И наконец, его предположения о разностороннем представлении, о серьезной по замыслу феерии нашли прекраснейшее осуществление в «Синей птице» Метерлинка-Станиславского. Это несомненно то, о чем мечтал Островский.

А. Н. подумывал также о расширении помещения Малого театра или даже об устройстве нового драматического—общедоступного, т.-е. пользуясь своим положением, привести в исполнение все ту же мысль о народном театре.

Последнее, что хотелось бы здесь отметить в этом периоде художественно-административного руководства — его репертуарные намерения в наиболее близкой ему форме ис-

[1]) См. переписку с А. Д. Мысовской.

кусства—драме. Тот небольшой срок, какой был Островскому отведен судьбой, не мог дать изменений в этой части (к тому же он начал работу во вторую половину сезона), но помимо некоторых предположений, высказанных им в переписке, вспоминаются два коротеньких эпизода при подготовке спектаклей для двух бенефисов—М. Н. Ермоловой и Г. Н. Федотовой. Передают, что еще в артистическом кружке наблюдалось нерасположение «старика» (как называли там А. Н.) к иностранной драматургии; им будто-бы заявлялось, что и Шекспир и Шиллер—роскошь, которую можно позволять себе пореже; и в действительности на сцене кружка Островский всеми силами стремился содействовать успеху русских писателей для сцены, в особенности молодых. С назначением же своим на службу при казенных театрах он явно выразил несочувствие постановке в бенефис М. Н. Ермоловой шиллеровской «Марии Стюарт», подготовленной до его вступления в должность, не посетил ни одной репетиции трагедии, не сделал вопреки обыкновению ни одного замечания по поводу ее постановки, предоставив бенефициантке самой заботиться об успехе трагедии. И когда С. А. Юрьев (бывший с ним в очень хороших отношениях) приехал к нему просить его содействия к возможно лучшей постановке переведенной им трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра», избранной Г. Н. Федотовой для своего юбилейного бенефиса,—вместо сочувствия, он встретил со стороны А. Н. Островского просьбу посоветовать артистке избрать для своего спектакля пьесу одного молодого писателя. Если это и так, то во всяком случае, дело идет не о недостаточном внимании писателя к классикам; противоположных свидетельств слишком достаточно, до сделанных им переводов Сервантеса, Шекспира и т. д. Здесь, конечно, имеется в виду его стремление поднять значение и способствовать проведению на сцену русской драматургии. Его заботы в этом направлении, как увидим дальше, интересны и значительны.

Все, что вспоминалось о последнем периоде жизни и деятельности драматурга-администратора, свидетельствует о его крайне повышенном отношении к принятым на себя многосложным обязанностям, казавшимся перед тем такими радост-

ными. Да иначе и быть не могло. Прошло немного, очень немного времени, менее пяти месяцев работы. Весною 1886 г. А. Н. Островский уезжает в свое костромское Щелыково, чтобы более не вернуться.

Только что было сказано об отношении стареющего писателя к молодой русской драматургии. Этот момент его деятельности заслуживает быть особо отмечен. Известны его совместные работы с Ник. Я. Соловьевым, П. М. Невежиным, его поощрительная и внимательная переписка с А. Д. Мысовской, А. С. Шабельской (Монтвид) и др. Островский выступает здесь как опытный и добросовестный учитель, стремящийся передать свои накопленные в долголетней практике технические знания и психологические навыки идущим на смену. Он явно шел к созданию школы к тому, чего в сущности не было в традициях русской художественной литературы, в смысле личного влияния и руководства авторитетным мастером, и если надлежащего успеха не получилось, то вина не в нем. Прежде и главнее всего не встречались подходящие таланты (они «зрели в одиночку»), но вероятно, и у нашего драматурга не особенно много могло оставаться времени на продолжительную и последовательную деятельность в этом направлении. И можем ли мы в русском искусстве вспомнить достаточно крупных удач в области высшей художественной педагогии, руководительства старшими мастерами; разве две короткие полосы в музыкальной жизни (главным образом Н. А. Римский-Корсаков в Петербурге и отчасти Серг. Ив. Танеев в Москве) и кружок писателей, объединившихся не надолго около А. П. Чехова в последние годы его жизни.

По свойству характера первого по времени из его сотрудников—Н. Я. Соловьева вести его по пути технического усовершенствования оказалось трудно. По поводу работы над «Дикаркой» Островский пишет ему: «Вы, как человек нервный, не способный к упорному, ломовому труду». Учиться работать надо над маленькими вещами, а большие только отбивают охоту и поселяют в душу безнадежность. У меня была железная энергия, когда я учился писать,—и то, проработав полтора года над «Бедной невестой», я получил к ней

такое отвращение, что не хотел видеть ее на сцене: только по просьбе актеров я решился ее поставить, и то через два года по напечатании. После «Бедной невесты» я надолго отказался от больших пьес и писал 3-х и 2-х актные: «Не в свои сани...», «Бедность не порок», «Не так живи...», «В чужом пиру...»[1]). С большею горечью пишет А. Н. о недостатках Соловьева, мешающих ему развить свое дарование, просит общих знакомых помочь ему спасти Соловьева.—О значении своих отношений к младшим драматургам, обращающимся к нему за советами, Островский говорит: «сотрудничество с такими писателями как я, это не то, что простое покровительство, которое оказывает опытный писатель начинающему; это положение возлагает некоторые обязанности, которые я ему (речь идет о том же Н. Соловьеве) и объяснил. Сердиться на него я и не думал, а подать несколько советов считал себя обязанным». Много характерного в биографическом отношении встречается в записках И. А. Купчинского [2]). Простота и доступность старого драматурга в отношении возможных в будущем преемников, для тех, кто вызывал хоть малейшую надежду на драматургическое дарование,—необычны в человеке, занятом своим большим творчеством, необеспеченным и, стало быть, лишенным, в необходимой мере, досуга. Это из тех черт характера А. Н. Островского, которые остаются в памяти в качестве особо ему присущих. И сопоставляя сырые, очень личные наблюдения его окружавших с его же перепиской, не оставляешь места сомнениям, не хочется верить в обычные в таких случаях преувеличения. Да, это была не только подлинная влюбленность в дело русской драматургии, это была осознанная обязанность, долг последних годов жизни. Ему приходилось много читать незрелого, ненужного; вероятно мало что радовало. «То и дело,—жаловался Островский,—являются с пьесами, да хотя бы приносили сколько-нибудь дельное, а то приносят такое, что читать невозможно, станешь читать, вначале еще похоже на

---

[1]) См. П. О. Морозов. Островский в его переписке. «Вестн. Европы», 1916 г., № 10, стр. 74.

[2]) Из воспоминаний об А. Н. Островском. Курск, 1913 г.

что-нибудь, а затем и пошло: и дьяволы, и гром, и бенгальские огни, только говорящих собак нет [1]),—да все это нагорожено так, что и не разберешься, в чем суть пьесы, а то читаешь, читаешь, а в конце вопрос автора, что сделать с героем, женить его или заставить повеситься. Придется детям давать читать приносимые пьесы для прочтения и уже после их суждения читать, а то у меня времени не хватает».—Его письма к Мысовской и Шабельской, писанные в самом конце жизни (последнее письмо к Шабельской от 7 мая 1886 г., за несколько недель до смерти) полны конкретных замечаний и иногда детальных указаний по технике сценического письма; в них вместе с тем ясна забота об освежении репертуара путем привлечения молодых драматургов к театру.

Островский и актеры. Тема довольно ярко, хотя и разбросанно освещенная в работах о драматурге. Краткий, но художественно-удачный отчет сделан сравнительно недавно Н. Е. Эфросом [2]). Здесь хотелось бы напомнить два момента. Отношения к А. Е. Мартынову,—одному из самых больших, из наиболее психологически утонченных русских актеров. Островский не только москвич, но даже «московский патриот». Мартынов—петербургский. Известное обращение Островского к А. Е. на обеде, устроенном в честь драматурга, ценно как авторитетная характеристика дарования Мартынова, как взгляд Островского на положительную работу актера вообще, как пример его беспристрастного, искреннего отношения к петербургскому таланту. «Вы не оскорбляли автора, вырывая из роли серьезное содержание и вставляя, как в рамку, свое, большею частью характера шутливого, чтобы не сказать резче. Ваша художественная душа всегда искала в роли правды и находила ее часто в одних намеках. Вы помогали автору, вы угадывали его намерения, иногда неясно и неполно выраженные; из нескольких черт, набросанных не-

---

[1]) В «Синей птице» есть как раз и «говорящая собака», но, конечно, О. ее бы принял, так как разница между присылаемыми пьесами и Метерлинковой сказкой, надо думать, неизмеримая

[2]) «Речь», 1911 г., № 148, 2 июня.

опытной рукой, вы создавали отчетливые типы, полные художественной правды. Вот отчего и немыслима постановка ни одной сколько-нибудь серьезной пьесы на петербургской сцене без вашего участия; вот отчего даже при самом замысле сценического произведения каждый писатель непременно помнит о вас и заранее оставит для вашего таланта место в своем произведении, как верное ручательство за верный успех».

О теплоте и доверии к Островскому, какие питали актеры, даны многие показания; из последних по времени Г. Н. Федотовой и О. О. Садовской [1]). Актером занят А. Н. в последние месяцы жизни. Набрасывает в записной книжке заметки для статьи; ищет физиологических оснований для актерской техники. И тут же бросает одинокую мысль, далекую от усвоенного школой его поколения. «Естественность делает то, что актер не дает себе труда нисколько замаскировывать себя, тогда как у древних и у итальянцев были на все лица маски, личные и общие».

В одном из писем драматурга к его неизменному петербургскому приятелю Ф. А. Бурдину еще в конце 60-х годов имеются такие строки: «Года через два, если доживу, я начну печатать скромно и без злобы о своих отношениях к театру *в виде записок, я их понемногу подготовляю* (курсив наш), тогда все объяснится».

Существуют ли и где эти, хотя бы, черновые заметки? [2]). Не пора ли, в самом деле, раскрыть ящики с бумагами, о которых не так давно сообщалось в печати, и тем расширить изучение условий, в которых совершался творческий процесс одного из самых необходимых для познания русской жизни писателей, «старика» Островского, создателя долговечных, неизжитых типов.

---

[1]) «Русское Слово», 1911 г., 2 июня.

[2]) Ими нельзя считать небольшой отрывок из дневника 1867 г., опубликованный Н. П. Кашиным в 1910 г. Ежегодн. имп. театров. Выпуск VI, стр. 57—59. Он носит совершенно иной характер.

А. А. Фомин.

Черты романтизма у А. Н. Островского.

«Островский вплетает в *серую* ткань быта *золотые* нити романтизма».
Ал. Ив. Южин-Сумбатов.

«Островский и романтизм» — богатая, интересная и необычайно важная тема в истории русской художественной литературы, в истории русской драмы и в истории русского театра. Но вместе с тем разработка этой темы невероятно трудна, как вследствие запутанности и сложности вопроса о романтизме вообще, так и вследствие исключительно крупной личности писателя, который до наших дней продолжает священнодействовать на сцене русского театрального искусства в непосредственном согласии с рядовым зрителем всея Руси, через головы всех критиков, историков литературы и театральных «знатоков дела». Из них первые ведь не сумели согласовать своих заключений [1]), вторые в своих солидных выводах уже убрали Островского на дальние «исторические» полки, а третьи — с чрезвычайной смелостью вот уже не первый десяток лет хоронят его на подмостках то «новой», то «обновляемой», то «реформируемый» русской сцены, — в то время, как московские Малый и Художественный театры, Александринский и все русские провинциальные театры спо-

---

[1]) Сравни Н. А. Добролюбова: «Островский выходил, по этим критикам, квасным патриотом, обскурантом, то прямым продолжателем Гоголя в лучшем его периоде; то славянофилом, то западником; то создателем народного театра, то гостинодворским Коцебу; то писателем с новым особенным миросозерцанием, то человеком, нимало не осмысливающим действительности, которая им копируется» (т. III, стр. 9).

койно продолжают наверняка «делать сборы» именно на Островском, как биржа делает свои верные дела только на чистопробном золоте.

Каким-то неисчерпаемым источником театрального искусства представляется и для просвещенного театрала столицы и для захолустного зрителя это до бесконечности разнообразное, ярко красочное, идеально гармоничное драматическое наследие Островского — его траги-комическая хроника русской жизни в пятидесяти пьесах-песнях о жалкой человеческой душе, крепко скованной реальным бытом и настойчиво рвущейся на свободу в заоблачную высь — к ярким звездам добра и красоты.

Несмотря на общий, эпически-спокойный тон его пьес, какая поразительная динамика сквозит во всех деталях их и там, где быт изображен во всей силе его безапелляционного домостроевского авторитета, и там, где мятущиеся души, даже копошась в своей будничной тине, готовы жертвовать жизнью, лишь бы на миг очутиться на вольной воле-волюшке.

Ясно, что ни реализм Островского еще не изжит нами и не может быть сдан в архив, несмотря на революционную переоценку ценностей, которая предпринята теперь в таком крупном масштабе, ни, должно-быть, еще не потухли те романтические зарницы, которые вспыхивают таинственно-привлекательными огнями и манят к себе и нового русского гражданина, как драматическая эпопея Островского манила и увлекала всякого русского зрителя до 1917 года.

Что же? Островский — реалист? Островский — романтик?

Островский—реальный романтик или романтик реалист?— вот вопросы, на которые пора ответить к сотой годовщине со дня его рождения, к 37-й со дня его смерти и к 76-й со дня появления в печати его первой пьесы. Все эти сроки, далеко превышающие четверть века, половину века и даже целое столетие, обязывают дать, наконец, отчет, хотя бы в самых существенных вопросах, связанных с общей ценностью художественного творчества писателя, на протяжении сорока лет питавшего своими художественными достижениями русскую сцену при жизни и почти уже сорок лет после ухода его в вечность.

И если иностранцы сделали уже это [1]) и притом с большим успехом, то нам-то давно пора бы раскачаться и приложить хоть некоторые условия, чтобы приступить, если не к разрешению этого давно поставленного, но все же открытого со всех сторон вопроса, то хотя бы к его более или менее правильному освещению.

Ввиду полной запутанности всей терминологии, связанной с самой сущностью многогранного романтизма, ввиду тех иногда прямо противоположных точек зрения, с которых он освещается одновременно в различных плоскостях—исследователю необходимо очень осмотрительно и с возможно большей определенностью подойти к нему и применять интересующий нас термин с такой точностью, которая не оставляла бы сомнений в нем самом и не уродовала бы тот объект (в данном случае творчество Островского), к которому оно будет прилагаться.

Поэтому придется начать, может быть, на первый взгляд, слишком издалека и захватить в этот предварительный круг обследования слишком широкий кругозор, но тем вернее и быстрее, конечно, мы подойдем к окончательному разрешению интересующего нас вопроса.

Ни отмеченная даль, ни широта кругозора, как увидим, не окажутся излишними по сравнению с гигантской фигурой художника-драматурга, равного которому не создало драматическое искусство XIX века.

I.

Исход от „реализма“ античного мира.

Определение «романтизма» совершенно немыслимо без того, чтобы не ограничить ясно и точно сферу «реализма», как известного явления в области искусств в те или иные эпохи у различных народов, с которыми мы тесно связаны узами литературного родства в наследовании художественных форм и методов.

---

[1]) См. громадное и солидное исследование профессора Патуйэ «Ostrowski et son théâtre de moeurs russes». Paris. 1911.

С установлением, начиная со второй половины XIX века, двух терминов: «реализма» — для вполне художественного отражения в литературе действительной жизни,—и «натурализма» — для форм переходящих за грань этой художественности в сторону фотографической точности—при наличности этих двух достаточно прочно установившихся понятий, мало, кажется, кем-либо оспариваемых или искажаемых, можно, взяв их за исходную точку, спокойно направиться к дальнейшим изысканиям.

Первыми художниками-реалистами в европейской литературе были представители античного (греко-римского) мира, оставившие нам прекрасные образцы всех форм художественного творчества в их ясной, непосредственной определенности.

Античная литература не могла уклониться ни в сторону натурализма, ни в сторону символики, так как миросозерцание и поэта и зрителя (или слушателя), как и всей формы быта их окружавшего, были однородны в их абсолютном подчинении Высшей Судьбе («Мойры»), начиная с религиозного культа, государственного строя и общественной жизни и кончая личной жизнью любого гражданина и лирическими настроениями каждого певца, поэта, актера.

Никакие, даже литературные образы или формулы, которые мы теперь клеймим названиями цинических или порнографических и которые являются для нас несомненными признаками антихудожественных крайностей «натурализма», тогда, при наличности культа человеческого тела и соответствующей ему бытовой простоте и наивности, ни циничными, ни порнографическими быть не могли;—тогда все это было для создавших такую литературу только чистым «художественным реализмом», без каких бы то ни было уклонений в антихудожественность [1]).

То же самое можно было бы отметить и в области художественных интересов ко всякой фантастике, что могло бы зародить идею литературного «символизма».

---

[1]) Нечто совершенно аналогичное мы можем наблюдать, например, при детальном анализе русской народной легенды, всегда высоко художественной, но порой, как будто, недопустимо циничной или кощунственной.

В силу того же миросозерцания,—включившего в область античной религии и античного миросозерцания неограниченный никакими пределами мир мифов во всем их разнообразии и пышности, «символизм», как таковой, как литературный прием, как литературное направление, не мог тогда иметь места, так как эта богатая область фантастических легенд и образов сохраняла ценность и реальность подлинной исторической легенды или полноценного религиозного мифа (как верования) и не могла никоим образом приобрести значения отвлеченного «литературного» символизма.

Ограничение же миросозерцания античного человека как будто полным отсутствием в его психике представления о возможности существования свободной воли человека, налагало своеобразную печать на все художественное творчество, которое, с одной стороны, казалось было безгранично в достижении самых богатых высших форм во всем прекрасном и даже в глубинах человеческой психологии, но в то же время это самое художественное творчество, стояло безмолвным, как пред непроницаемой каменной стеной, как только дело касалось одной только возможности проявления индивидуальной свободы, хоть мало-мальски негармонирующей с велениями сверхбожественной «Мойры» (Высшей Судьбы).

В этом и заключается разгадка того, что, как бы ни были высоки и чисты достижения античной литературы в области «художественного реализма», насыщенного всеми тонами и формами идеальной красоты человеческого тела и богатейшей природы юга, эта же литература была нема в отношении всего того, что могло бы дать толчок появлению и развитию элементов «романтизма».

Таким образом, «реализм», как естественное, вполне законченное само в себе и притом единственное основание художественного литературного творчества в античном мире стал незыблемым законом этого искусства и во всей европейской культуре последующих времен.

И чрезвычайно интересно, что как только новый христианский мир позволил себе в первые же века своей эры отрешиться от художественного реализма античного мира и заменить его своей отвлеченной, нарочито изобретенной сим-

великой, то, несмотря на все усилия и потуги на протяжении длинного ряда столетий, из такого творчества не получилось ничего, кроме пресловутой «схоластической» литературы, где даже почти вся поэтическая прелесть апокрифов, легенд и житий святых была засушена и вытравлена, как любая ткань от действия на нее всеуничтожающих химических кислот.

Не лучше обстояло дело и с возрождением «классической» литературы, например, во Франции, когда в классические формы было насильно втиснуто новое содержание, не имевшее ничего общего ни с этой подновленной формой, ни с действительностью той страны, которая стала во главе такого возрождения.

И только фанатическим патриотизмом можно объяснить то упорство, с каким французы продолжают отстаивать художественную ценность литературы этого «классического», по их словам, периода.

Мы, начиная с Ломоносова и Сумарокова, также принесли пышную и трескучую жертву этому течению во второй половине XVIII века, течению, которое даже и в начале XIX века еще пыталось претендовать на первое и главное место на литературной арене и на русской сцене, в особенности.

И понадобились другие, то такие же ложные течения, уклоняющиеся от здорового «реализма», то новые жизненные ключи, долго сначала пробивавшиеся, как подземные родники [1]), чтобы вывести русскую литературу XIX века на настоящий художественный путь.

II.

Искания новых литературных путей Западной Европой.

В эволюции литературных идей и античный мир и средневековье, да долго еще и новейшее время отличались одним общим свойством, тормозившим свободное развитие художественного творчества, а именно — каким-то априорным заклю-

[1]) См. III главу моего очерка «Связь творчества Островского с предшествовавшей литературой».

чением, что вся сущность художественного творчества в известную эпоху заключается в определенном подборе некоторых форм, с соответствующими, заранее намеченными и, главное, кем-либо узаконенными сюжетами и только. Это была система шаблонов, рамок, тисков — убийственных для каждого свободного проявления всякой художественности.

Ни о каких новых путях, новых формах, а тем более новых идеях или идеалах и не могло и не должно было быть речи.

Этот деспотический абсолютизм базировался в античном мире на вполне законченном миросозерцании, в средневековьи — на узко ограниченном толковании священного писания и всех вытекающих отсюда последствий, а в позднейшие времена до XVIII века включительно — на какой-то исторической инерции, пока искусства еще не обладали силой совершенно стряхнуть с себя путы, как клещ впившейся во всю жизнь схоластической традиции, продолжавшей конвульсивно цепляться то за идеи, то за формы, то за методы.

Понадобились какие-то исключительные, недюжинные силы, чтобы сбросить с себя это наследие и начать прокладывать новые пути, соответствующие новым временам и новой жизни.

В этом творческом процессе — создания вполне художественной литературы — сыграли очень большую, но, правда, до конца XVIII века не непосредственную и бессознательную роль — те литературные факторы, которые почти никогда не находили себе официального признания, никогда не выдвигались даже в центрах просвещения на первый план и обыкновенно скромно таились как-то в глуши—это народное литературное творчество и та, непризнанная церковью, легендарная литература, которая возникла из религиозных же источников, но, обыкновенно, подвергалась обработке авторами, не принадлежащими к духовному званию. Эту важную освежающую роль в первую очередь сыграли апокрифы, а потом все довольно разнообразные и многочисленные виды легенд и старинных повестей и песен.

Эпоха Возрождения вырабатывает новый идейный и научный материал для расцвета гуманитарных наук и новой

этики. Начинают выливаться все более отчетливые формы новых учений о социальном строе и новой эстетике и т. д.

И XVIII век—уже во всеоружии таких данных, которые подготовили его к тому, что он должен определенно и отчетливо наметить новые пути человеческой этики и нового художественного творчества [1]).

Но с драматической литературой и театром дело обстояло несколько иначе и тот медленный эволюционный путь, которым шло развитие всей художественной мысли Европы—в силу каких-то условий не совпал с путями роста европейской драмы.

III.

Новое слово драматургии Западной Европы.

Во Франции мистерии и moralités, фарсы и sotties едва успели сменить представления «Апостольских Деяний» [2]) и «Страстей Христовых» [3]), запрещенные в 1548 году, и «новые» трагедия и комедия делали первые шаги под пером прочно забытых теперь и во Франции—Жоделя и Гревэна,—а Испания уже была подготовлена к Лопе де Вега [4]) и Кальдерону-де-ла-Барка [5]), Англия же была накануне приема царя царей мировой драматургии — Вильяма Шекспира! [6]). И значительно позже них—только через полвека — во Франции появляется Мольер [7]), как будто игнорирующий достижения гения Шекспира во всей их совокупности, и

---

[1]) Лессаж, Монтескье, Вольтер, Руссо, Дидро, Бомарше, Бернарден де-сен Пьер, Томсон, Лилло, Юнг, Ричардсон, Грей, Макферсон, Перси, Гольдсмит, Клопшток, Лессинг, Гете, Гердер, Шиллер,—вот один перечень имен писателей, произведения которых шаг за шагом разрушали одну за другой позиции схоластики средневековья и одновременно камень за камнем клали новые формы, новые идеи в основание новых течений литературной жизни народов Западной Европы.

[2]) В 1536 г., в г. Бурж.

[3]) В 1547 г., в г. Валансьен.

[4]) 1562—1635 г.

[5]) 1600—1662 г.

[6]) 1590—1613 г.

[7]) 1659—1672 г.

еще только через столетие появляется законный и преданный наследник великого англичанина—Бомарше [1]) с его бессмертными комедиями [2]).

Таким образом, окраинные, отрезанные от центральной Европы, государства—Испания и Англия первые сказали в драматической литературе Европы новое слово, раньше, чем раскачалась сама старушка Франция—законодательница новостей во всех родах искусства и техники.

Надо думать, что и сама природа драматической литературы сыграла в этом очень большую, если не главную роль.

Центральная Европа, находившаяся под непосредственным влиянием вышеуказанных антихудожественных факторов, не могла так легко отрешиться от консерватизма традиций, а отброшенные от центра за пределы гор и моря страны могли свободно использовать влияние, может быть, очень грубой, но, во всяком случае, вполне независимой народной драмы и бытового, сатирического театра бродячих трупп, всегда ловко, при благосклонном сочувствии зрителей—истинных ценителей такой сцены, ускользавших от влияний и гонения правоверной церковности и буржуазного пуританизма.

И страстные, ярко-красочные в своих переживаниях испанцы, и английский актер-бродяга Шекспир, взращенные, воспитанные реализмом подлинной жизни и в своем драматическом творчестве могли легко уловить тот вполне реальный трепет жизни, который выходит за грани одного только быта, одних только будничных страстей, в область тех безотчетных часто человеческих стремлений, обусловленных в христианском мире далеко не одними только догматами и канонами, а и тем новым основанием и содержанием христианства, которое, своим признанием и утверждением свободной человеческой воли, раскрыло новым поколениям людей необъятные горизонты всяческих возможностей в области жизни духа.

---

[1]) 1732—1799 г.

[2]) «Севильский Цирюльник» в 1775 году, «Женитьба Фигаро» в 1784 году.

И понадобились почти два тысячелетия, чтобы человечество, формально давно восприявшее эти новые принципы, сумело бы начать проводить их в свою жизнь и осмелилось бы отрешиться и от сверхчеловеческого запрета античного миросозерцания и от отвлеченной искусственно привитой церковниками догматики—одинаково продолжавших связывать своими цепями то, что давно уже было провозглашено основным законом новой жизни.

Безотчетно и бессознательно, конечно, но во всяком случае подлинно новая европейская драма в лице Шекспира за все прошлые XVI веков отчетливо сказала всем будущим векам то новое слово в искусстве художественной мысли, до которого нескоро еще после него доберутся и представители научной мысли и представители других форм литературы.

Это новое слово было сказано раньше немцев—будущих первых теоретиков его в конце XVIII века, раньше французов—ярких выразителей его в литературе XIX века.

Это «новое слово», не получившее тогда, на грани XVI и XVII веков, до самого конца XVIII века ни своего собственного определения, ни даже названия, было — «романтизм».

В подтверждение всех вышеизложенных, сжатых по необходимости [1]) положений, приведу один только пример в не менее спрессованном виде...

Всем хорошо памятен, конечно, «Венецианский купец» («Шейлок»)—«комедия» по определению самого Шекспира.

Вероятно, все ясно представляют себе эти прелестные группы венецианских фигурок тончайшей работы,—группы комбинирующихся, по воле великого комического писателя, в правдивых и остроумных сочетаниях, кончающихся, после вполне логического и высоко-художественного наростания ко-

---

[1]) Ввиду необходимости быть кратким во всех деталях этого очерка, опускаю характеристику интересной роли драм Лопе де Вега и Кальдерона, так же, как и много других подробностей, напрашивающихся на более обстоятельное изложение, и сохраняю только то, что имеет непосредственное отношение к романтизму вообще и к Островскому в особенности.

мического элемента, к большому удовольствию зрителя, разрешением сгустившейся атмосферы—достойной карой ростовщика-еврея и радостной наградой пострадавших от него венецианских купцов-христиан.

Вот простой, веселый сюжет пьесы, вот тема этой яркобытовой, исторически-верной комедии из итальянских нравов.

Так именно, думаю, трактовал эту пьесу сам Шекспир, так, конечно, воспринимали ее зрители времен великого драматурга, и также могут ее выявлять артисты художники наших дней [1]).

Но, если мы только сделаем попытку немного усилить в этой пьесе освещение двух-трех действующих лиц и нескольких сцен, в которых они являются [2]), то... перед нами происходит поразительная метаморфоза всей пьесы.

Если только вы представите себе, что в лице Шейлока—пред вами идейный фанатический представитель совершенно своеобразного миросозерцания многих народов (евреев, мусульман и др.), и если на плечах венецианского купца вы почувствуете бремя многих веков и поколений, если дальше вы вообразите себе, что старый Дож, Ученый юрист из Падуи, Антонио—все они носители противоположных принципов и совершенно иной—христианской этики, если, наконец, вы дадите соответствующее толкование всем сценам — перипетиям борьбы между этими носителями символов двух различных человеческих культур, на протяжении тысячелетий склонявших скипетр мирового господства, то в одну, то в другую сторону,—разве вы не почувствуете тогда, как вместо комической, бытовой, будничной ссоры итальянских купцов пред вами crescendo и fortissimo развивается подлинное «трагическое» героев пьес античного мира, как наростает с невероятной силой и быстротой кризис этого «трагического», и как этот кризис разрешается в тот самый момент, когда Шейлок занес нож над жалким в этот момент Антонио, когда злорадствуя и торжествующе вот, вот он готов вонзить его в

---

[1]) В таких тонах она и шла в московском Малом театре, когда в заглавной роли играл покойный Ос. Андр. Правдин.

[2]) А именно, самого Шейлока, Дожа и ученого юриста из Падуи.

грудь гибнущего итальянца и... замирает в этой позе при звуках голоса юриста, как бы заявляющего таким же жестоким, как жест Шейлока, холодным, леденящим тоном: «вонзай, но помни, что, согласно тобой же провозносимой юридической (человеческой) справедливости, попирающей законы всепрощения (божеские), ты отвечаешь своею жизнью за каждую лишнюю каплю крови, которую прольет твоя жертва...» Шейлок поражен, как громом, своими же принципами, рука его, падая, выпускает нож, он—главный герой пьесы, за которым стояли века и народы, погиб... торжествуют представители христианского мира.

Дальше, теперь уже, в свою очередь, жалкий, венецианский купец-ростовщик, барахтаясь за свое спасение, пытается торговаться, опускается в болото будничной жизни и стушевывается там с миллионами других ему подобных.

Но «Трагедия» кончилась [1]) раньше—в момент падения ножа.

Вряд ли так, повторяю, понимали эту пьесу Шекспир и зрители его времени.

Но разве мы не можем, а может быть, и не должны ли теперь именно так понимать пьесы, которые в исторической перспективе, хотя бы на картинах быта, выявляют великие стихийные страсти масс, эпическую борьбу времен и народов?

Разве в картине столкновения различных полюсов—народных миросозерцаний не создается впечатление такого трагизма, таких раскатов грома, сверкающего блеска, пронизывающих тьму молний, которые не могут не наводить ужаса на чувства и переживания театрального зрителя?

Не ясно ли на этом примере роль того наслоения идейного «романтизма», которое так видоизменило «реальную» бытовую пьесу Шекспира из «бытовой комедии» в «романтическую трагедию?»

---

[1]) Так трактует эту пьесу в Малом театре другой исполнитель роли Шейлока Ал. Ив. Южин, и в его интерпретации она, конечно, не бытовая «комедия», а «трагедия», глубоко психологическая, *выросшая из быта*, созданного человечеством в те или иные эпохи.

IV.

Романтизм, драма и театр.

Исследование «романтизма», как нового явления в литературе и в жизни, началось в Германии с конца XVIII века, но прошел и XIX век, подходит к концу первая четверть XX, и как Пушкин в 1825 году писал: «Все имеют у нас самое темное понятие о романтизме», так, например, и в 1918 г. Иванов-Разумник заявляет: «с тех пор много говорили, писали, спорили о романтизме, да только воз и ныне там» [1]).

И это при наличности на протяжении почти целого столетия в русской ученой литературе нескольких солидных трудов вроде диссертаций, специально посвященных романтизму, как-то: диссертации профессора Надеждина в 1830 году и диссертации профессора Замотина [2]) в 1908 году.

Западно-европейская литература, особенно немецкая и французская обогатились за последние 2—3 десятилетия также рядом важных исследований по романтизму. Но все же, как ни серьезны даже сводные работы таких исследователей, как профессоров Вальцель [3]), подводящий итоги немецкому романтизму, или Г. Лансон [4]), интересно и вдумчиво анализирующий французский романтизм,—все же в общем обиходе как-то туго прививаются правильный и однообразный взгляд на самую природу романтизма и, главное, точная терминология всех явлений, связанных с романтизмом или расходящихся с ним.

Добрый десяток, если не больше, определяемых теперь разновидностей романтизма, обязывает нас высказаться определенно и точно, что именно имеем в виду мы, пользуясь этим термином.

---

[1]) «История русской общественной мысли». Ч. I, стр. 95. Сам он дает в этом труде очень интересный очерк истории романтизма.

[2]) Ив. Ив. Замотин. «Романтизм 20-х годов XIX ст. в русской литературе. 2 тома, СПБ. 1902—1908 г.

[3]) Prof. Walzel. Leipzig. 1908. Русский перевод нам неизвестен.

[4]) Гюстав Лансон. «История французской литературы». Москва, 1898 г., т. II, ч. VI, кн. I и II.

Мы обратим внимание на то, что на расстоянии почти ста лет, два русских исследователя романтизма, оба большие художника слова, оба глубоко проникавшие в человеческую психологию и оба страстные любители и знатоки драмы и театра, с различными мерками и по различным поводам подходившие к романтизму—единодушно сошлись в его определении. Это В. Г. Белинский и Ал. Ив. Сумбатов-Южин.

Первый из них, Белинский, формулирует определение романтизма следующим образом:

«Жизнь там, где человек, а где человек, там и романтизм» и еще:

«Преобладающий элемент романтизма есть вечное и неопределенное стремление, не уничтожаемое никаким удовлетворением», а второй, Сумбатов-Южин, как бы дополняет и развивает оба эти определения:

«Романтизм в широком смысле не есть литературная школа, а есть свойство человечества, как объекта творчества, и поэта, как творца», а дополнением и развитием второй цитаты из Белинского служат следующие слова Сумбатова:

«Область романтизма начинается дальше, гораздо дальше, области выявляемых чувств: его область—область духовных возможностей, область тех подземных ключей, которые рано или поздно выбьются наружу и изменят мир, но которые пока только угадываются великими творческими натурами».

Во всей исследовательской литературе о романтизме приведенные формулы, без всякого сомнения, лучшие во всех отношениях, во-первых, потому, что они разрешают вопрос основным образом, исходя из самой глубины сущности романтизма самого по себе, независимо от всех остальных приходящих явлений, с ним связанных, и независимо от всех наслоений, отложившихся на нем густыми слоями от всех эпох у различных народов; во-вторых, потому, что эти формулы дают возможность обнять вопрос во всей его широте и полноте, выдвигая романтизм как основной жизненный принцип на первый план, подчиняя ему все остальное, с ним так или иначе связанное, и распределяя это остальное в зависимости от близости или отдаления дан-

ного вопроса от сущности романтизма, концетрическими кругами вокруг него, как около одного из таких центров миросозерцания человечества, которые являются краеугольными камнями всех философий, религий и других учений, и, в-третьих, потому, что в области самой художественной литературы и соприкасающихся с ней литературных, художественных и общественных течений, благодаря этим формулам очень легко разграничить сущность романтизма «жизненного», практического от романтизма «литературного», теоретического и установить точную зависимость между «романтизмом» и «реализмом», «романтизмом» и «символизмом» и т. д.

В этом отношении особенно ценны формулы Сумбатова-Южина, как потому, что они отличаются большой точностью и определенностью, так и потому, что они выношены писателем, который счастливо сочетал в себе и историка литературы, и драматурга, и артиста.

Последнее делает наблюдения и выводы такого автора для нас исключительно ценными, так как он сам прошел через все стадии творчества драматического и театрального и, кроме того, обладает талантом с красочной образностью давать характеристики самых разнообразных явлений, связанных с драматической литературой и с судьбами театра.

Как большой и сознательный артист, он не мог не пережить в свое время всех вопросов, связанных с романтизмом, реализмом и символизмом. Он должен был дать самому себе полный отчет в итогах пережитого и этими итогами он делится с нами [1]).

Исходной точкой Ал. Ив. Сумбатова-Южина как будто является также драгоценное для нас положение, высказанное Гоголем в письме к Погодину [2]).

«Драма живет только на сцене, без нее она как душа без тела».

---

[1]) См. его речь 12 марта 1914 года, помещенную в «Театральной газете» того же года, №№ 35—43, на тему «Романтизм и Островский».

Все ссылки в этом очерке на Ал. Ив. Сумбатова-Южина имеют в виду эту речь.

[2]) Н. В. Гоголь. «Письма». Т. I, стр. 245.

И Ал. Ив. Сумбатов-Южин, как бы дополняет ее своим заключением, в одинаковой степени имеющим непосредственное отношение и к драме и к театру:

«Основа всякого театра есть жизненная правда».

И так как по его мнению: «живой человек состоит из бытовой и романтической стороны», то вывод Ал. Ив. Сумбатова-Южина очевиден:

«Настоящий реализм есть не что иное, как органическое слияние быта с романтизмом».

Тогда вполне логично его окончательное заключение относительно новейшего европейского театра, который шел по пути, проложенному Шекспиром:

«Настоящий театр на протяжении трехтысячелетий дал всего два крупных опыта: театра античного [который мы охарактеризовали выше, как художественно-реальный] и романтического» и что, вместе с тем:

«В нашем театре противоположном старому античному романтизм и был основным, самим ценным элементом, определяющим существо театра и как искусства и как общественного фактора».

Мнения Белинского, Гоголя, Иванова-Разумника и Сумбатова-Южина, к которым можно было бы присоединить еще несколько имен из того же векового периода русской исторической науки, как прочные исторические вехи указывают нам, правда, на слишком медленный, но верный путь русских исследователей вопроса о выявлении подлинной природы «романтизма», как широкого, полноводного течения, которое понесло на своих искристых струях новую художественную драму, и которое в середине XIX века создало новый художественный театр.

V.

Начало подлинного русского романтизма.

Ограничиваясь только намеками на главные этапы общего развития романтизма в Западной Европе, мы подошли к русскому романтизму XIX века и пока использовали исследователей его также только в интересах общего освещения

вопроса, не касаясь пока истории русского романтизма до Островского.

Этот последний период по количеству времени очень невелик—всего около четырех-пяти десятков лет [1]), но тем не менее эти полвека были очень яркой и даже бурливой порой в выработке тех новых форм, которые, совершенно непохожие одни на другие, все как будто претендовали на название «романтической драмы».

Мы опустим совершенно русских лже-романтиков, которые вслед за своими западными собратьями, начав с фантастики средневековья, дошли в своем увлечении угождать весьма невысоким интересам современного зрителя, до таких пьес, в которых, в лучшем случае, сюжеты были заимствованы из области психопатии и патологии.

Но все же надо помнить, что и эти пьесы сыграли в истории русской драмы и русского театрального искусства большую роль в том отношении, что они как бы помогли и авторам и зрителям отвыкнуть от ложно-классических котурн и подойти к изображению человеческого быта, хотя бы в его резких крайностях и исключительно безобразных проявлениях.

Обратимся к тем явлениям строго эволюционного характера, которые в эту важную в истории русской драмы эпоху подготовляли развитие ее новых основных достижений в виде: во-первых,—нормального развития художественного реализма и, во-вторых,—гармоничного сочетания с ним того романтизма, к которому, в силу всех выше приведенных соображений, ближе всего подходит название «идеалистического» [2]);

---

[1]) Романтизму большей части этого периода посвящены диссертации профессора Ив. Ив. Замотина, которые рассматривают романтизм, как «общественно-литературную эпоху», «с ясно-выраженным идеалистическим мировоззрением», с тремя главными пунктами последнего: «индивидуализмом, национализмом и универсализмом», под которые профессор Замотин подводит целый ряд разнообразных деталей литературных и частных явлений общественной жизни того времени, уделяя внимание, главным образом, Бестужеву-Марлинскому, М. Н. Загоскину и В. Ф. Одоевскому.

[2]) Слияние в одном названии понятий: «реализм» и «романтизм», как это делает Ал. Ив. Сумбатов-Южин, говоря: «настоящий реализм

и мы увидим, что в драматических творениях Пушкина, Грибоедова и близких к ним идейно некоторых произведений Жуковского и Лермонтова красной нитью проходит одна основная «романтическая» идея. И все они вместе взятые составляют ту главную группу русских поэтов—русских художников-мыслителей, которые положили начало новой подлинной художественной драме, вполне реальной и ярко-романтической,—которая, если и не была пока еще, не считая «Горе от ума», достаточно сценичной, то во всяком случае была и вполне художественной и достаточно идейной.

У Ал. Ив. Южина-Сумбатова есть очаровательная по поэтической прелести и вместе с тем глубоко содержательная формула, которая, так и кажется, вылилась из глубины его артистической души после того, как в один из моментов его раздумья пред ним пронеслись одно за другим прекрасные видения начала прошлого века: «Горе от ума», «Борис Годунов», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Камоэнс» В. А. Жуковского и «Демон» М. Ю. Лермонтова.

«Когда реалисты доходят до романтических звуков мы им верим. Если бы они до них не доходили, мы сочли бы, что их произведения не дописаны».

Какая-то необычайной красоты сила, вполне достойная романтизма, чувствуется в выражениях, что реализм должен доходить до «романтических звуков». Какой, конечно, высоко-гармоничной симфонией звучат сменяющие один другой, романтические мотивы на строго реальном фоне быта русского барства конца XVIII и первой четверти XIX века, на фоне широкой и свободной кистью выписанных исторических сцен из эпохи Бориса Годунова, на фоне глубоко и вечно реальной психологии Скупого Рыцаря, Моцарта и Сальери, Дон Жуана и т. д. и т. д.

На фоне всех этих художественных реальных картин настоящего, прошлого и будущего человечества—обязательными, настойчиво проникающими глубоко в нашу душу

есть ни что иное, как органическое слияние быта с романтизмом», противоречит, приведенной выше как будто его же определенной и прекрасной характеристике античного и нового европейского театров, как противоположных друг другу.

лейтмотивами, действительно, звучат и страстные протесты юного безумца Чацкого против стиснувшего его в своих тисках раззолоченного быта русского барства, звучат стонами и скрежетом эпических античных героев слова Бориса, который не в силах одолеть роковую, свыше предназначенную ему судьбу:

«Да, жалок тот, в ком совесть не чиста»...

Бориса, на которого рушится трагическое возмездие за то, что он свою свободную волю направил из-за властолюбивых замыслов на путь злодейства.

Эхо контрастов, вызывающих представление о прекрасных положительных образах, звучат и проникают в человеческое сердце леденящие мысль монологи скупого барона, все существование которого свелось к безумству, объявшему человечество в его погоне за презренным златом и весь облик которого так соответствует Гетевскому Мефистофелю в его адском ликовании, что:

«Люди гибнут за металл!»

То же впечатление невыразимого ужаса производит адский замысел Сальери, так легко приносящего в жертву наивного, доверчивого гениального композитора ради своего грубо-эгоистического честолюбия человека также высокоодаренного божественной силой вдохновения.

Мы включаем в эту группу драматических писателей первой половины XIX века и В. А. Жуковского с его «Камоэнсом» и Лермонтова с его «Демоном», а не «Маскарадом» или чем-либо иным, по следующим причинам.

Поразительно игнорируемая всеми, начиная с исследователей и кончая читателем, пьеса Жуковского «Камоэнс» представляет переделку пьесы немецкого писателя Гальма.

Обратите внимание, что она появилась в печати в 1839 году, т.-е. после появления в печати всех драматических произведений Пушкина, после появления на сцене и в печати «Горе от ума».

Не должны ли мы из этих фактов, считаясь, во-первых, с характером личности и таланта Жуковского, реагировать на определенные явления жизни, гармонирующие только с его взглядами на художественное творчество во всех его прояв-

лениях [1]), и, во-вторых, учитывая близость его отношений с Пушкиным и со всей плеядой русских литераторов, художников и ученых того времени, допустить для такого поэта возможность впитывать в себя это, для него в особенности новое направление «идеалистического романтизма» [2]). Тогда легко притти к заключению, что он мог реагировать на него этой драматической миниатюрой «Камоэнс», которая может, как нам кажется, получить только одну оценку—поэтического манифеста русской романтической поэзии, включая в последнюю, конечно, и драму.

Здесь не место останавливаться на подробном анализе этой пьесы, как таковой, но нельзя не подчеркнуть, что поэтическая идея автора ее, как будто, парит в высоте надо всем человечеством, над его бытом, его страстями, и на этой сверхчеловеческой высоте, свободная от всех увлечений и недочетов, она формулирует философски - объективно титаническое стремление писателя—оторвать какими бы то ни было силами человека от пошлости земной и направить его сердце и мысль на ту нравственную, этическую высоту, где материальные и будничные вопросы должны быть отодвинуты на последний план.

Одно из действующих лиц пьесы—носителей идеалов романтической поэзии—Васко Квеведо говорит:

«...быть хочу крылом могучим,
Подъемлющим родные мне сердца
На высоту,—зарей, победу дня
Предвозвещающей,—великих дум
Воспламенителем,—глаголом правды,—
Лекарством душ, безверием крушимых, —
И сторожем нетленной той завесы,
Которою пред нами горний мир
Задернут, чтоб порой для смертных глаз
Ее приподымать и святость жизни
Являть во всей ее красе небесной...»

---

[1]) Не забудем, что Жуковский был не только крупным художником-поэтом, но и художником-пейзажистом и жанристом, не говоря о том, что он был знатоком истории и истории искусств.

[2]) Тогда это направление не могло еще носить, конечно, такого названия.

Что касается Лермонтовского «Демона», то, если он только условно может быть признан какой-либо из разновидностей драмы, мы не можем отрицать громадной художественной ценности драматизации некоторых частей этой поэмы, не можем вычеркнуть, при оценке ее, роли трагического элемента, которым она пронизана и в реально-бытовых характеристиках человечества и в судьбе главного символического героя-сверхчеловека, вступившего в борьбу со своим главным противником—божеством, созданным схоластической церковностью, — в борьбе за свободу человеческой воли, человеческого творчества, человеческой любви, одним словом, всего, что было под запретом церковников целые тысячелетия и многое из чего до сих пор находится под запретом новейших «домостроев» и других бессмысленных условностей человеческого быта[1]).

Так красочный художник-реалист, живописующий не менее ярко, чем сам Пушкин, быт и психологию жизненных «героев своего времени», свободно отрывается от земли и смелыми, могучими порывами своего художественного творчества, спаянного со сверхчеловеческой идеологией, поднимается в тот же «горний мир», который был открыт для другого романтика — случайного драматурга — старого арзамасца—«Светланы»—Жуковского [2]).

Нам представляется, что остроумное и глубокое по смыслу заключение талантливого критика Апполона Григорьева, относящееся к Пушкину, может быть смело распространено на всю ту группу русских писателей, на которых я сейчас остановил внимание, как на таких, которые из недр рус-

---

[1]) Как известно, образ «Демона» очень близок к образу Люцифера и Каина в пьесе Байрона «Каин».

Интересно сопоставление идеологии этих двух, точнее, трех героев и несомненный перевес ее в пользу Демона, а не Люцифера и Каина, принципиально, например, боящихся «труда» и «страданий».

[2]) И большого друга его, другого арзамасца—«Сверчка»—Пушкина, посвятившего автору баллад (и будущего «Камоэнса») известный пророческий стих:

«Его стихов пленительная сладость
Пройдет веков таинственную даль...»

ского быта и из полумистической фантастики, навеянной, может быть, немцами, может быть, англичанами, но преломленных чрез призму гениальной русской поэтической души, создали высоко-поэтические «романтические» образы.

В первый раз в русской художественной мысли ясно обозначились, говорит Аполлон Григорьев:

«наша русская физиономия, истинная мера всех наших общественных, нравственных и художественных сочувствий, полный очерк типа русской души».

А если сейчас, быстрым переходом к главному герою нашего очерка—Островскому, мы вызовем в памяти читателя авторитетные отзывы его главных критиков, то разве не получится полное тождество того, о чем мы только что вели речь по поводу группы писателей первой половины XIX века, и тем, что скажут эти авторитеты о представителе русской драматургии второй половины XIX века.

Добролюбов пишет:

«...в уменьи подмечать натуру, проникать в глубь души человека, уловлять его чувства, независимо от изображения его внешних, официальных отношений,—в этом мы признаем одно из главных и лучших свойств таланта Островского [1]).

Аполлон Григорьев как будто дополняет эту мысль своим замечанием:

«На ознакомление с обстановкой действительности Островский употребил не драматические, а эпические средства [2]).

Зато мы знаем этот особенный мир, изображенный без малейшей злобы и задней мысли [3]).

А Ал. Ив. Южин-Сумбатов не может обойтись и в своем заключении без романтического образа:

---

[1]) Н. А. Добролюбов. Т. III, стр. 20.

[2]) Ап. Григорьев. Т. I, стр. 163.

[3]) Хорошо при этом сопоставить других наших бытописателей: «*без злобы*», которая чувствуется, например, у Грибоедова, и без «*задней мысли*», которая слишком ясна и у Фонвизина и у Гоголя в его «нравоучительном» смехе, — хотя бы *сквозь слезы*.

«Как сказочный герой, Островский подошел к русской жизни, обнял и поцеловал ее, и от его поцелуя распустились и заблагоухали цветы на твердой почве родной земли».

Так, кажется нам, в полной гармонии произошло слияние романтического художественного творчества главных сил нашей драматургии первой половины XIX века с главным выразителем ее во второй половине—Островским,—объединяемых, главным образом, идейностью романтизма.

VI.

Островский—глашатай новой художественной „правды“.

«Поэт, глашатай правды новой,
Нас миром новым окружил,
И новое сказал нам слово,
Хоть правде старой послужил»,—

Н. А. Добролюбов.

В очерке, посвященном выяснению взаимоотношений Островского к его предшественникам, нам было важно выявить связь нашего драматурга с тем течением в истории русской драмы, которое пролагало себе пути, главным образом, под знаменем художественного реализма.

В первой части этого очерка важно было выявить аналогичную связь Островского с его предшественниками-романтиками.

Теперь, подходя к непосредственной характеристике творчества самого Островского, не менее важно установить в его произведениях точное взаимоотношение между «художественным реализмом», последователем которого он, вне всякого сомнения, является, и тем «идеалистическим романтизмом», который в драматической литературе был установлен Пушкиным и его современниками.

Прилагая к характеристике реализма Пушкина и Островского одно и то же определение—художественный, мы отнюдь не имеем в виду считать творчество того и другого драматурга совершенно одинаковым во всех его деталях.

Теперь на расстоянии почти около столетия с того времени, когда один кончал, а другой начинал свою деятельность, можно с достаточной точностью установить, что несмотря на гениальную способность Пушкина воспроизводить в своем художественном творчестве и современную ему действительность и более или менее отдаленную от него историческую быль,—он не уходил в ту глубь ее будничного серого быта, которой одновременно с другими своими современниками коснулся Островский.

Пушкин, глубокий психолог в создании литературных типов, вполне соответствующих и современности и прошлым временам, не стремился углубляться в ту психологию средних и мелких людишек в их ежедневной внешней и внутренней борьбе и переживаниях, к выявлению которых подошли только писатели второй половины XIX века [1]).

Одним словом, идя вперед по пути, проложенному Пушкиным, и пользуясь приемами художественного творчества, вполне однородными с его приемами, Островский поднялся еще ступенью выше в тонкостях художественного преломления действительности в драматических произведениях.

И если, таким образом, их творчество отличалось лишь в некоторых частностях, обусловливаемых, главным образом, требованиями нового времени и новых форм жизни, то в одном и основном и обязательном условии художественного реализма они были вполне единодушны и тождественны,— а именно в создании подлинной художественой правды.

По меткому выражению Ал. Ив. Южина-Сумбатова, эта «правда», во-первых, не может быть «односторонней», а во-вторых, она «как и красота» не доказывается, она чувствуется. У кого нет душевного аппарата, способного ее постигать, тому не поможет никакой интеллект, никакая эрудиция, никакой критический разбор».

---

[1]) Во всем этом очень легко дойти до утрировки ложно-романтика или натуралиста, что и произошло со многими нашими писателями 30-х и 40-х годов прошлого века, и так трудно удержаться на грани художественной высоты, на которой удержались и Пушкин и Островский.

Но такой «правде» Добролюбов придает исключительно большое значение:

«Образы», говорит он, «созданные художником, собирая в себе, как в фокусе, факты действительной жизни, весьма много способствуют составлению и распространению между людьми правильных понятий о вещах. Отсюда ясно, что главное достоинство писателя-художника состоит в правде его изображений» [1]).

И чем объективнее эта правда и чем более широкий, в каком-либо отношении, горизонт человеческой жизни отражает она, тем бо́льшую художественную ценность представляет данное литературное произведение, внося в него тот подлинный эпический элемент, который особенно важен в драматическом творчестве.

И если драма античного мира сохранила свою художественную ценность до наших дней, то, конечно, потому, что ее «правда» таит в себе такой художественный объективизм («эпическое»), который расширяет роль и значение этой драмы за границы определенной эпохи в беспредельность времен.

Но в этой драме, как и в европейской драме до конца XVIII века, а в русской до Островского, этот художественный объективизм был преимущественно «героическим» в сценическом смысле этого слова, а иногда, правда, значительно реже, «титаническим» с идейной точки зрения.

В этом отношении новая европейская романтическая драма, начиная со своего законодателя—Шекспира, инстинктивно подчиняясь вновь складывавшемуся миросозерцанию, мало-по-малу, но достаточно настойчиво, стушевала в пьесах первенствующую роль единоличного (в сценическом смысле) героизма, перенося постепенно этот героизм на нескольких действующих лиц, которые не все и не всегда должны были быть главными или первыми по своему положению в действительности.

Но при таком, так сказать, распылении «героизма» существенные признаки «титанизма» могли сохраняться в пол-

---

[1]) Н. А. Добролюбов. Т. III, стр. 16.

ной мере и силе и иногда даже в одинаковой степени сосредоточиваться на нескольких действующих лицах драмы.

Это было большим «новым словом» романтической драмы, которое не скоро было усвоено самой западной Европой [1]), но которое с необычайной быстротой было воспринято настоящими русскими романтиками и проведено полностью в жизнь А. Н. Островским во всех пьесах его драматической эпопеи.

Поэтому, конечно, вполне прав Добролюбов, когда, рассматривая вопрос о характере воспроизведения типичных бытовых действующих лиц своих пьес Островским, который сводит почти на-нет, как мы только что указали, «сценический героизм» [2])—когда Добролюбов говорит, что Островский в этом отношении был настоящим художником-реалистом, так как, по его мнению:

«Создавать непреклонные драматические характеры, ровно и обдуманно стремящиеся к одной цели, придумывать строго соображенную и тонко веденную интригу—значило бы навязывать русской жизни то, чего в ней вовсе нет. Говоря по совести, никто из нас не встречал в своей жизни мрачных интриганов, систематических злодеев, сознательных иезуитов. Если у нас человек и подличает, так больше по слабости характера; если сочиняет мошенические спекуляции, так больше оттого, что окружающие его очень глупы и доверчивы; если и угнетает других, то больше потому, что это никакого усилия не стоит: так все податливы и покорны. Наши интриганы, дипломаты и злодеи постоянно напоминают мне одного шахматного игрока, который говорил мне: «это вздор, будто можно рассчитывать заранее свою игру: игроки только напрасно хвалятся этим; а на самом-то деле больше трех ходов вперед невозможно рассчитать». И этот игрок многих еще обыгрывал: другие, стало быть, и трех-то ходов не рассчитывали, а так только—смотрели на то, что у них под носом. Такова и вся наша русская жизнь: кто видит на три шага

---

[1]) После Шекспира—только в конце XVIII века—Бомарше и затем романтики XIX века.

[2]) Это наследие ложно-классицизма и отличительная особенность ложно-романтизма.

вперед, тот уже считается мудрецом и может надуть и оплести тысячи людей, а тут хотят, чтобы художник представлял нам в русской коже каких-нибудь Тартюфов, Ричардов, Шейлоков!» [1]).

Одновременно тот же Добролюбов отмечает известную цельность всего творчества Островского вместе взятого и наличность в тайниках этого творчества определенного миросозерцания художника, которое он, правда, не называет, как это сделали мы, идеалистически-романтическим, но, во всяком случае, очень близко подходит к такому определению.

«У Островского,—говорит Добролюбов,—одного в настоящую эпоху литературную, есть свое прочное, новое и вместе идеальное миросозерцание, с особенным оттенком (!), обусловленным как данными эпохи, так, может быть, и данными натуры самого поэта. Этот оттенок мы назовем, нисколько не колеблясь, коренным русским миросозерцанием, здоровым и спокойным, юмористическим без болезненности, прямым без увлечений в ту или другую крайность, идеальным, наконец, в справедливом смысле идеализма, без фальшивой грандиозности или столько же фальшивой сантиментальности» [2]).

Ясно, что со своим идеалистическим миросозерцанием Островский легко подглядывал в действительной жизни, т.-е. в реальном быте, живую же, реальную романтику человеческой души, человеческих настроений, волнений, вызываемых как непосредственно нашими страстями и чувствами, так и вытекающих из логики столкновений самых разнообразных фактов окружающей бытовой действительности.

Художественная оценка всех их, отбор наиболее типичных, т.-е. отвечающих и жизненной и художественной «правде», и зарисовка всех комических, драматических и трагических комбинаций было уже вторым делом, в процессе и итогах которого могли произойти неожиданные, может быть, даже для самого автора выводы.

---

[1]) Н. А. Добролюбов. Т. III, стр. 20—21.
[2]) Н. А. Добролюбов. Т. III, стр. 5.

Как Грибоедов, воспользовавшийся схемой Мольера, задумал, вероятно, воспроизвести только Москву своего времени, а в итоге в его «Горе от ума» оказалась вся барская Русь за полувековую эпоху, так и Островский, зарисовывавший с педантической систематичностью одну драматическую картину за другой, в конечном итоге этой художественной драматизации будничного быта зафиксировал навеки бившую живым ключом русскую жизнь всего XIX века и ряда веков ему предшествовавших во всем ее эпическом разнообразии, полноте и глубине — с точки зрения русского идеалиста-романтика.

VII.

Реальная драма русского быта.

«Там человек теперь и плачет и смеется
Там целый мир, мир полный и живой».

Н. А. Добролюбов.

Действительно, в пьесах Островского представлен, в самом точном смысле этого слова, живой и полный мир русского быта во всем его разнообразии, богатстве и переливах.

Историку-бытописателю понадобилось бы много томов, чтобы заменить только одни картины русского быта, написанные Островским в его драмах, и вряд ли они дали бы то яркое впечатление, какое производит его драматизация быта.

Раз в наш план входит хотя бы самый краткий обзор произведенной в этом направлении работы Островского, приходится прибегать почти к конспективному методу и брать только главные и наиболее яркие мотивы его творчества.

Мы сконцентрируем все детали полусотни его картин в шесть наиболее живописных пятен, которые, по меткому выражению Максима Горького, извлекли из самой «гущи» русской жизни наиболее существенные ее черты, являвшиеся в XIX веке главными проводниками гангрены, разъедавшей

организм русского народного быта и государственного строя, а именно:

1 — господствующее «мещанство»,
2 — диктатура кулачества,
3 — приказная волокита,
4 — «листопад» барства,
5 — блаженное холопство,
6 — царство паразитизма.

Странно, что в свое время, в XIX веке, никто — ни критики, ни публицисты не обратили внимания на то, насколько художественное творчество Островского в его стихийной цельности было пророческим. Правда, он говорил речью не рядового человека, а образной речью вещих мудрецов — тем эпическим складом и тоном, который разуметь дано не каждому и не всегда...

А. Господствующее „мещанство".

В истории русской литературы термин «мещанство» появился только в 60-х годах XIX века [1]), а вошел он в общий обиход только, если не считать «Мещанское счастье» Помяловского [2]), после романа «Мещане» А. Ф. Писемского [3]) и пьесы «Мещане» Максима Горького [4]), но самое явление, как таковое, как культурное явление, характеризуемое этим термином, народилось много раньше, а именно около середины XIX века и включает в свою среду громадную массу как подлинных, сословных мещан, так и представителей всех остальных сословий — как «бытовых мещан» и, наконец, «культурных мещан», которых Лавров метко и зло называет иначе «дикарями высшей культуры».

Надо думать, что безошибочно можно назвать первым в русской литературе наиболее талантливым портретистом всех этих мещан разных категорий именно Островского. А если бы заняться внимательно систематизацией этих портретов по

---

[1]) Впервые ввел в употребление этот термин А. И. Герцен.
[2]) Напечатано в 1861 году.
[3]) Напечатан в 1878 году.
[4]) Напечатаны в 1899 году.

их разновидностям, то получилась бы такая интересная галлерея русского мещанства, от которой пришли бы в восторг и Герцен, и Лавров, и Иванов-Разумник [1]).

Вспоминая всех, с большими претензиями на интеллигентность и светскость, провинциалов Поволжья [2]) и глухих дебрей русского леса, вспоминая всех заезжих из столиц бюрократов и франтов, глубоко убежденных в своей культурности, вспоминая богачей старого закала и вновь испеченных миллионеров, всех почти одинаково швыряющих бешеными деньгами,—вспоминая всех в их суете и погоне за глубоко «мещанским счастьем», мы не можем не представить вместе с тем и бесконечный ряд драматических сцен, преимущественно, ярко комических, которые рисуются нам как вместе с именами этих действующих лиц, так и независимо от них в тех частях эпопеи Островского, где он приподнимает край завесы, то любого уголка Замоскворечья, то любой другой классовой среды Матушки-Москвы и других городов.

Каким-то общим, господствующим надо всем этим громадным миром русского быта, настроением царит это глубоко антикультурное мещанство, застилающее густым покровом, мелькающие то там, то сям, редко и слабо вспышки интеллигентности или даже только рядовой человечности.

Б. Диктатура кулачества.

Если «мещанство» дало на пьесах Островского общий густой серый налет, то другое не менее определенное, но более острое явление русского быта—кулачество, с его типичными чертами—диким самодурством и безграничной необузданностью—дает, правда, более красочные тона, но, далеко, не ласкающие наши впечатления.

---

[1]) Посвящающий этому вопросу много страниц в своей «Истории русской общественной мысли». СПБ. 1918 г.

[2]) Вследствие обусловленной краткости этого очерка мы опускаем и здесь и дальше перечисление имен действующих лиц и соответствующие сцены из пьес Островского, уверенные, кроме того, что читатель легко, по намеченным нами характерным признакам, вспомнит их сам.

Представители этих типов вышли ли они из недр замоскворецкого купечества, являются ли они продуктом бесчисленных захолустных городов Матушки-Руси, народились ли они в среде чиновничества или даже, если их дал помещичий барский быт—все они слишком хорошо известны нам всем, кому только знакомо имя Островского.

И сознательно или бессознательно, но, во всяком случае, в каждой сцене, где только чувствуется приближение одного из этих самодуров, художественная кисть Островского выбирает на его богатой красками палитре самые резкие, самые кричащие тона, и композиция сцен с этими ярко-сценическими героями русского быта XIX, как и многих предшествовавших веков, обязательно вызывает у зрителя, несмотря иногда на внешние комические сцены, предчувствие связанных обязательно с их появлением трагических мотивов, создающих при этом резкие контрасты по сравнению не только с более или менее культурными условиями человеческой жизни, но даже с условиями того «мещанского» существования, которыми насквозь и во всех направлениях пронизан русский быт.

В. Приказная волокита.

В полной гармонии с общим тоном всероссийского мещанства, под непосредственным воздействием всех необузданных проявлений кулачества, скряжничества, сутяжничества и других факторов той же категории богатыми побегами взросло приказное подъячество, распустившееся махровыми цветами в XIX веке в русское чиновничество от мала до велика культировавшее в своей касте, с одной стороны, все дурные стороны общеевропейского бюрократизма, с другой стороны, повидимому, в полной гармонии с какой-нибудь Турцией или Персией, выработавшее в своей касте те бытовые черты, которые в поразительной консервативной косности сохранялись веками без каких бы то ни было изменений, несмотря на весьма частые переименования самих учреждений, новые формы мундиров. Даже больше, несмотря на самые серьезные стремления многих администраторов, с Петром I

во главе, различными новшествами оторвать это, по выражению героев Островского, «чортово семя» от той ужасающей, кажется, специфически русской волокиты, которая в чиновничьей душе заменила все: и процесс делопроизводства, и законы, и административную дисциплину, и долг службы, и чувство личной чести, и честь отечества и т. д. и т. д., и дополняла такой вид «службы» царю-батюшке и родине-матушке разве только вымогательством, лихоимством, беззакониями, кляузничеством и попойками.

Г. Листопад барства.

Далее с поразительным искусством помещает Островский в свою драматическую галлерею очень большую группу действующих лиц, которые до него как будто претендовали на право пользоваться исключительной привилегией играть везде, хотя бы и отрицательные, но все же главные или исключительные роли, и часто энергично протестовали против права драматурга равнять в выводимых на сцену героях белую кость с черной, а именно—представителей русского барства, дворянства и помещиков.

Островский, одновременно с Тургеневым, Гончаровым, Григоровичем и другими нашими великими романистами, почуял наступающую лихую осеннюю пору для этой изнеженной, избалованной и неприспособленной к новой жизни категории людей, многим из которых уже конец XIX века готовил участь «бывших людей», и вместе с романистами Островский подслушал начавшийся золотой листопад русского барства.

И если Островский не мог, в силу характера и самой техники избранного им художественного рода творчества, останавливаться подробно на разъяснении причин этого явления в русской жизни XIX века, то он с неменьшей силой и яркостью, чем романисты, изображал в своих пьесах обнаженные после этого листопада остовы, недавно еще прикрытые пышными ризами их расцвета с оставшимися теперь одними лохмотьями, которые, впрочем, эти баре умели и хотели носить до могилы с полным достоинством и «благородством». Но полу-обнаженные остовы их успели раскрыть

зрителю те язвы, которые были уже неизлечимы, которые были роковыми предвестниками близкого и полного разложения той касты, которая в своем искусственном обособлении и оранжерейной культуре проглядела, себе на гибель, надвигавшиеся бури, начинавшие очищать сгущенную атмосферу социального неравенства.

Д. Блаженное холопство.

Островского можно было бы, пожалуй, упрекнуть [1]) в том, что он уделил мало внимания простому народу, если бы только мы не хотели или не могли, почему либо, считаться с его авторскими задачами и целями.

Но, если принять во внимание не только количество действующих лиц, извлеченных Островским из самой народной гущи, их разнообразные роли, богатство и яркость красок, которые щедрой кистью кладет Островский на их художественную отделку [2]), то не придется говорить не только о каких-либо упреках по адресу Островского, а, наоборот, можно будет только удивляться с какими тонкими и чуткими приемами художественной техники наш великий драматург подошел к изображению этих, большей частью, нескладно-скроенных, неотесанных, грубых характеров [3]) для того, чтобы создать образы, соответствующие действительности и, вместе с тем, такие, которые в отношении общей художественной цельности эпической, бытовой драмы были бы созвучны остальным художественным заданиям автора-реалиста и автора-романтика.

Но даже в этом кратком обзоре, касаясь этих действующих лиц, мы считаем необходимым отметить две особенности подхода к ним Островского. Это, во-первых, та индивидуали-

---

[1]) Впрочем, кажется, это кой-кто из его критиков и делал.

[2]) Благодаря чему в театре эти роли у русских артистов-художников стали наиболее излюбленными.

[3]) Мы не касаемся здесь массовых, народных сцен, о которых речь будет дальше при обозрении исторических и историческо-бытовых пьес Островского.

зация в характеристике каждого из таких действующих лиц,— индивидуализация, которая далека бесконечно от какого бы то ни было шаблона,—прием, который применяет Островский и ко всем остальным действующим лицам. Во-вторых, Островский в строгом созвучии с подлинной жизнью определяет и в пьесах соответствующие роли и места этих действующих лиц, и они не лезут вон из рам его художественной галлереи, не коробят зрителя неумелым или неуместным положением или позой героя или несоответствием его роли по сравнению с другими героями данной пьесы [1]).

Но, вместе с тем, очень важно отметить, что все указанные особенности творчества Островского в этой области не исключают того, что на всех этих действующих лицах, во всяком случае, на громадном большинстве их [2]) лежит особый отпечаток—названный нами «блаженным холопством» потому, что, если в них можно признать прочными основными те «исторические» черты характеров, которые вытекают непосредственно из векового крепостного состояния, из которого они тогда [3]) или еще не вышли или вышли только недавно. Кроме этого на них чувствуется общий налет какого-то психического состояния с весьма значительной долей нравственного удовлетворения, а иногда и даже со своеобразной гордостью, самодовольством, каким-то удовлетворением личного честолюбия, связанным с подневольной ролью в бытовой атмосфере русской жизни и при этом с какой-то очень сильно, чтобы не сказать больше, ограниченной способностью реагировать, хотя бы в какой-либо форме определенным протестом против несправедливости и гнета, и... как будто какая-то восточная философия примиряет их с установившимся существованием и всеми его прелестями.

---

[1]) Что было самым обычным явлением в русской драме до Островского, начиная с пресловутых «пастушков» и «пастушек» XVIII века и кончая квази-национальными фигурами в красных рубахах первой половины XIX века.

[2]) А их несколько десятков, охарактеризованных индивидуально и несколько сот в массовых сценах.

[3]) Когда писались драмы Островского—19 февраля 1861 года приходится приблизительно в середине творчества Островского.

Это своеобразное блаженство холопства ярко выражено Островским, как действительно жизненный итог исторических судеб русского народа — вкоренившийся в плоть и кровь рабов. Оно и впредь, на много поколений парализовало в нем свободу человеческой воли, человеческих стремлений, не вызывало протеста против быта, не родило активных порывов к свободной «человеческой жизни».

Е. Царство паразитизма.

На последнем месте, в полной логически-бытовой последовательности, мы помещаем явление, которое представляется Островскому уродским наростом на каждом здоровом организме, а при всех ненормальностях, отмеченных выше в драмах Островского, оно выявляется им как итог известных условий быта, как продукт изуродованных семейных, кастовых, общественных и государственных взаимоотношений, а именно — паразитизм, создающий громадное количество авантюристов самых различных разновидностей от простых, случайных проходимцев до сознательных мошенников высокой марки, включительно.

Переберите в вашей памяти, хоть только часть пьес Островского, и пред вами выростают герои один другого интереснее: то пред вами, какими-то определенно злокачественными нарывами, выскакивают в этом быту, законом квалифицируемые преступники, нестесняющиеся ни в каких средствах в своих деяниях, караемых законом; то многоцветными хамелеонами, змеями или другими видами гадов в эти тихие омуты русского быта вползают паразиты, которые хитро, коварно овладевают простодушными обывателями и сосут из них золото и кровь; то, под влиянием каких-либо условий самого быта, в среде сочленов данной группы, начинает развиваться местный паразитизм, с невероятной быстротой превращающий иного, с виду более чем скромного обывателя, в ненасытное, жестокое чудовище, пожирающее себе подобных и т. д.

Этих немногих примеров вполне достаточно, чтобы еще раз подчеркнуть, как Островский умно и чутко умел и ви-

деть в действительности то, на что многие смотрят, не замечая ничего, и как он, вместе с тем, гениально умел вкрапливать в свое художественное воспроизведение бытовой «правды» все, что только ни составляло бы ее, во всех отношениях, существеннейших особенностей, хотя бы то были злокачественные продукты нравственного разложения нации.

Отмеченные только что шесть главных бытовых явлений русской жизни обнимают широкий горизонт ее и, с достаточно яркой наглядностью, создают эпически-драматическую картину русского исторического быта.

Одновременно самый подход Островского к этим бытовым характеристикам, подход, в котором кроется, с одной стороны, вполне отчетливое сознание источников всех ненормальностей сложившейся так или иначе русской жизни, а с другой стороны, какое-то снисходительное, мягкое, всепрощающее отношение Островского ко всем ненормальностям ее, как бы уродливы и резки они ни были—обусловливает и соответствующую мягкость сатиры художника.

Чаще всего это — добродушная ирония или красочный сценический комизм, при полном вполне гуманном объективизме эпического писателя, который в этом отношении далек и от Гоголя с его не только смехом, но и диким хохотом, вызывающим гоготанье зрителей, и даже от Грибоедова с его стильно выдержанной, но злой вольтеровой улыбкой, скрывающей внутреннее страстное глубокое презрение к воспроизводимым образам.

И, наконец, общий характер драматизации быта, реализм и сатира Островского были причиной того, что Островский раньше французских драматургов[1]), или, в крайнем случае, одновременно с ними, ввел в европейской драматургии крупное новшество—объединение чистой комедии с драмой, как это диктовала им всем действительная жизнь.

Во всей этой области художественного творчества Островского и заключается необычайная по степени выразительности сила его, как художника-реалиста, и, следовательно,

---

[1]) Ожье и Дюма в 1850 году были первыми авторами драм-комедий.

остается присоединить сюда то, что относится к характеристике его, как писателя-романтика.

Для этой цели, ввиду не меньшего обилия материала, мы прибегаем к группировке, но только иного характера.

VIII.

Романтика русского реального быта.

«Источник романтизма — таинственная внутренность груди, мистическая сущность бьющегося кровью сердца.

В. Г. Белинский.

Выясняя постепенно все предварительные основные материалы вопроса, которому посвящен наш очерк, мы подошли вплотную к главной его части, которую можно формулировать так: в чем, именно Островский—художник-реалист—в русском сером быте мог нащупать романтизм, и как он выявил его в своей грандиозной драматической эпопее.

Чтобы яснее и точнее ответить на первый вопрос—в каких, именно, явлениях русского быта Островский нащупал романтику,—надо только обратить внимание на сущность тех больных или, как мы их давно прозвали, «проклятых вопросов», которые сознательно или бессознательно выявлены Островским. Их, строго говоря, очень много у него, но главными из них в нашем быту и наших нравах являются, без сомнения, три, которые мы формулируем следующим образом: 1) отношение отцов к детям, 2) положение русской женщины и 3) судьба униженых и оскорбленных.

А. Отношение отцов к детям.

Под понятием «отцов» мы одинаково подразумеваем вообще каждого главу семьи, т.-е., включая сюда, кроме отцов и дедов, еще и матерей и бабушек, так как и те, и другие в случае своей самостоятельности ни в чем не уступают своим супругам, а в случае несамостоятельности они совершенно бессильны и не могут протестовать против власти главы семьи.

Основной чертой характера старшего поколения является замечательно высоко развитое самомнение, до крайности преувеличенное представление о собственном превосходстве как в умственном, так и в нравственном отношениях. Из этого самомнения вытекают другие главные черты характера и мотивы действий «отцов»: деспотизм, самодурство, принцип управления и воспитания посредством «страха» и пр. Это самомнение имеет за собой собственно только два основания: или богатство, или же старшинство, т.-е. бо̀льшую продолжительность жизни, сравнительно с младшим поколением; других более серьезных оснований нет никаких, но для «отцов» и этого достаточно, чтобы считать своим неотъемлемым правом полный деспотизм в семейной и общественной жизни. Какие бы «гнилые фантазии», выражаясь их собственными словами, ни приходили бы им в голову, они считают эти фантазии чуть ли не бесспорными истинами, обязательными для всех, находящихся в зависимости от них и стоящих ниже по своему общественному или материальному положению. В этом отцы полагают свою честь и достоинство и превозносятся ими.

Между тем, это самомнение, или, как выражаются герои произведений Островского, «гордость», служит главным мотивом для предъявления претензий старшего поколения на право в высшей степени деспотического главенства в семье и обществе.

Особенной тяжестью ложится это на всех членов семьи, из числа которых дети и внуки, как младшие, совершенно лишены возможности более или менее самостоятельного развития и проявления своей личности. В основу отношений воспитывающих к воспитываемым ложатся весьма своеобразные мотивы, попавшие, между прочим, и в народные пословицы, что указывает на распространенность этих принципов во всем русском народе, это: «выше лба глаза не растут» и «курицу яйца не учат», а непосредственный вывод из этого, по словам жены Тита Титыча, тот, что дети не могут и не должны быть «умней отца с матерью».

Непосредственно из самомнения вытекают: во-первых, самодурство—как потребность удовлетворения невежествен-

ных причуд личного «я», и, во-вторых, склонность к нравоучительству — как возможность насладиться на чувствах окружающих сознанием собственного превосходства. Примеров самодурства в комедиях Островского немало, и они всем нам хорошо известны.

Что же касается до нравоучительства, то благодаря крайнему невежеству, с одной стороны, и полной неспособности, вследствие самообольщения, войти в положение субъекта нравоучения и снизойти до его интересов, с другой стороны, у наших отцов практикуются свои педагогика и методика, завещанные отцом Сильвестром, именно—внушение страха. И в этом отношении мы отличаемся поразительным постоянством. Как подъячий XVII века Кочетов доволен своими воспитательными методами:

«Для сына,—говорит он,—я не пожалел жезла
И выростил стыдливее девицы;
Как рыба, нем пред старшим пребывает,
Родителя приказы принимает
В молчании, с поклоном исполняет.
На праздничных пирушках у родных,
Склоня главу, сидит, а очи долу
Опущены имеет. Глумотворства,
Веселия бежит...»

так и купец XIX века, хоть и добродушно, но серьезно жалеет, что современную молодежь «бить некому. А то-то бы учить надо... О-хо-хо, палка-то по них плачет». И глубоко прав в исторической хронике Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» Дмитрий, который упрекает бояр и князей XVII столетия, что

«...Править
Вы знаете одно лишь средство—страх!
Везде во всем вы властвуете страхом:
Вы жен своих любить вас приучали
Побоями и страхом; ваши дети
От страха глаз поднять на вас не смеют»...

Отношения родителей к детям прежде всего и более всего характеризуются тем, что мы называем образованием и воспитанием.

Так как семья в громадном большинстве случаев не умеет даже приняться за воспитание, то смело можно сказать, что вместо него существует целый ряд систем и способов нравственного истязания и глумления над человеческим достоинством подрастающего поколения.

Хитрость, обман, легкомысленное отношение к религии— вот первые плоды образовательно-воспитательных теорий времен Островского.

Не даром Островский вложил в уста доморощенного философа Кулигина следующие глубоко правдивые и глубоко печальные слова, относящиеся к главным руководителям воспитания:

«Вы думаете они дело делают или богу молятся? Нет, сударь. И не от воров они запираются, а чтоб люди не видали, как они своих домашних едят поедом, да семью тиранят. И что слез льется за этими запорами невидимых и неслышимых!»

Последние слова Кулигина относительно «слез невидимых и неслышимых» раскрывают пред нами истерзанную душу того романтика-страдальца за всех тех, кого этот русский быт «тиранит» и «поедом ест», но ведь это никто иной как многострадальная душа самого автора-живописца этого «темного царства».

Б. Положение русской женщины [1]).

Обстановка, в которой начиналась жизнь женщины, была во всех отношениях неудовлетворительна, главным образом, вследствие деспотического произвола главы семьи. Девочкой она попадала под гнет родительского страха, под влиянием которого и росла, развиваясь без всякого воспитания и лишь иногда при помощи весьма плохого образования.

К концу этого периода жизни у нее намечался или кроткий характер с задатками серьезности, скромности, чест-

---

[1]) Этому вопросу нами посвящен был в 1899 г. специальный очерк: «Положение русской женщины в семье и обществе по произведениям Островского», помещенный в «Русской Мысли» того же года.

ности и с громадным запасом терпения, или, наоборот, характер бойкий, непокорный, хитрый, легкомысленный и нетерпеливый.

Наступают годы юности. Девушка покончила с образованием, которое не дало ей ни практических сведений вообще, ни научного интереса к какой бы то ни было отрасли знания, ни знакомства с искусством, понимания его и наслаждения им, ни, наконец, общего развития, которое выработало бы известную зрелость и твердость характера и закалило бы ее для жизненной борьбы. Занятий или развлечений нет никаких, и потому все молодые силы направляются в область чувства.

Тут у девушки еще определеннее высказываются черты характера, и первая группа, которая, как мы сказали выше, обладает кротким характером, все свои силы отдает серьезному чувству любви, которое должно заменить ей и родных и образование и должно наполнить ее жизнь, дав ей и смысл, и цель.

У второй же группы, обладающей бойким и легкомысленным характером, развитие чувства играет больше роль развлечения, отдаляя мысль девушки от серьезных запросов, а вместе с тем, и само оно утрачивает свой идеальный характер.

С возникновением и развитием любви начинает чувствоваться одиночество, и потому обе группы девушек обращаются к сильной половине человеческого рода, одна—в надежде найти друга, опору и защиту, другая—желая найти мужа и освобождение от домашнего гнета старшего поколения.

Но сильная половина человеческого рода в преобладающем большинстве оказывается не на очень высоком нравственном уровне, и поэтому трудно ожидать, чтоб она удовлетворила запросам женщины. Так оказывается в действительности. И первая группа горько ошибается в своих надеждах и страдает за свою невольную ошибку; вторая группа в ответ на обман или сама учится обманывать, или махает на все рукой. Семейная же жизнь, начавшаяся под тлетворным влиянием самодурства старой семьи и при эгоистических наклонностях мужа, делается для женщины во всех отношениях тяжелым бременем, которое начинает более или менее

скоро оказывать на женщину свое влияние, или убивая в ней нравственного человека, т.-е. развращая ее, или же убивая ее в полном смысле этого слова.

И когда целью супружества делается не совместная нравственная жизнь, не общий жизненный путь, полный труда, борьбы и порой невзгод, а главною целью ставится приобретение материальных средств и удовольствия, которые эти средства могут доставить, то картина супружеской жизни оказывается очень далекой от своего идеала. Жены, попавшие на этот путь также ради золотого тельца, теряют тот высокий человеческий облик, который в них еще мог бы сохраниться при других условиях или других руководителях, и погрязают в пучине темного царства. А те, которые не затем шли замуж, чтобы сделаться рабынями мамоны, и которые, наверно, в пылу первых мечтаний и увлечений, не заметили, с кем они имеют дело,—те являются снова, как и до замужества, одинокими, «лишними» и непригодными к подобному прозябанию, не удовлетворяющему их духовных потребностей, и гибнут, или медленно угасая в непосильных муках и борьбе, или же сразу прекращая свои счеты с неудовлетворяющей их жизнью.

И если в девушке, в силу естественной передачи нравственных начал из одного поколения в другое, сохранилось еще много хорошего и доброго, то, как мы видим, в женщине, разочаровавшейся в своей последней опоре — муже, все, что было хорошего, опошливается и исчезает, а это ведь влечет за собой, с одной стороны, измельчание самой женской натуры и, как результат этого, упадок уважения и любви к ней в мужчинах, а с другой стороны, это развращает семью, от которой, вследствие отсутствия в ее основах нравственных начал, нельзя ожидать добрых плодов. И так тянется этот бесконечный ремень вокруг двух своих колес, раз за разом содействуя разрушительной деятельности зловещего гения—нравственного измельчания женщины-человека.

Сам драматург, на закате своей деятельности, как будто ужаснулся общей картины неприглядного положения женщины в этом глубоком темном царстве,—картины, которая после сорока почти лет его литературной деятельности

предстала пред ним во всей яркости красок, поражающих зрителя тем сильнее, чем дольше он рассматривает ее и чем больше он видит в ней жизненной правды. Пораженный и смущенный своим собственным произведением, принявшим неожиданно для него самого такие грандиозные размеры и формы, драматург, кажется, начинает искать ответа в той же самой жизни, которую он изображал, может быть, пропущенного, недосмотренного им ответа на мучительный вопрос, невольно напрашивающийся на уста: «Неужели из этого невозможного положения нет выхода, нет средств изменить его? А если есть, то какой и какие?» Ведь ясно, что «вольный воздух и свет,—как говорит Добролюбов,—вопреки всем предосторожностям погибающего самодурства, врываются в келью Катерины; она чувствует возможность удовлетворить естественной жажде своей души и не может долее оставаться неподвижною: она рвется к новой жизни, хотя бы пришлось умереть в этом порыве. Что ей смерть? Все равно, она не считает жизнью и то прозябание, которое выпало ей на долю в семье Кабановых».

Эти слова критика, относящиеся в частности к Катерине Кабановой, по справедливости могут быть отнесены вообще к русской женщине. Понятно, что она не может уже оставаться неподвижной и бездеятельной, раз в ее жизнь, даже и вопреки всем предосторожностям самодурства, ворвался «вольный воздух и свет». И вот Островский в своих последних произведениях подмечает в жизни русской женщины какое-то новое веяние—действительно тот порыв «к новой жизни», который должен положить начало удовлетворению «естественной жажды» души женщины.

Этот порыв выражается пока, с одной стороны, в форме протеста против старого порядка, и протеста уже решительного, не признающего никаких полумер и сделок, а с другой стороны—в виде желаний и требований чего-то нового, но еще недостаточно ясного, не отлившегося в более или менее определенные формы.

В ответ на заявление Евлалии Андреевны в пьесе «Невольницы» о том, что после всех оскорблений, перенесенных ею, она не может оставаться более в такой среде, которая

не уважает в женщине человеческого достоинства, Островский влагает в уста Стырова предложение даровать своей жене «полную свободу».

Это было такой неожиданностью для молодой женщины, воспитанной покорно в страхе дедов и отцов, что она поражена этими словами, как человек, увидавший вдруг среди беспроглядной тьмы яркий луч света. Повторяя бессвязно, как будто, непонятные для нее эти чудные звуки новой жизни, она раздумывает над их значением, но так взволнована, что, повидимому, не отдает себе во всем этом отчета: «Свободу? Ах! это что-то хорошее... Я ее не знала с детства... Ах, погодите! Я и рада и путаюсь в мыслях... Что это такое? Это новое... я еще цены ему не знаю... погодите, я подумаю»...

Но «пьесы жизни» Островского хладнокровны и безжалостны как древние богини судьбы—Парки: героиня его комедии оказывается не на высоте понимания и удовлетворения своих собственных желаний, она отказывается даже потом от предлагаемой так искренно и бескорыстно «полной свободы» и гибнет нравственно в омуте житейской суеты.

Самые понятия: «невольницы», «рабство», «свобода», «доверие» и др.—схвачены Островским прямо из жизни русского общества семидесятых годов, когда эти понятия были в большом ходу вместе с «эмансипацией», «равенством», «курсами» и другими, вновь появляющимися понятиями, словами и начинаниями. Это был период сильного брожения общественной мысли по тем животрепещущим и наболевшим вопросам, вызванный тем подъемом духа и нравственной энергии русской интеллигенции, который дали конец пятидесятых и шестидесятые годы русской исторической жизни прошлого столетия.

С этими-то фактами как будто, говорит автор идеалист-романтик, нужно считаться при выработке условий новой жизни, и, может быть, не далеко то время, когда исполнится желание Стырова дать свободу женщине, как он выразился «с самого начала», т.-е. женщине-ребенку—дома, женщине-девочке — в школе, женщине-девушке — в обществе, женщине-жене—в семье.

Тогда, может быть, женщина будет «полным человеком» и сумеет разумно воспользоваться своею свободой и докажет на деле, что она также может быть человеком в лучшем смысле этого слова и в своем основном, естественном, священном творчестве сумеет быть той «настоящей» матерью, которая создаст из своего ребенка вместо современного, безъидейного, неудовлетворенного, болезненного существа—физически и нравственно здорового члена семьи, общества и государства...

В. Судьба униженных и оскорбленных.

Этот вопрос совершенно совпадает с первыми двумя по своей сущности во всех отношениях, кроме только одного—он имеет в виду не тех детей, вообще, а дочерей в особенности, всю молодежь и жен-рабынь, которые в силу родственных отношений находились в зависимости от старшего поколения и своих мужей, а тех, кто не был связан узами близких родственных отношений и казалось бы мог стоять в стороне от влияния главных воротил темного царства.

Но мы не даром выше обозначили три главы данного очерка формулами, размежевывающими три главных течения в жизни темного царства по сферам им подвластного влияния: «Господство мещанства», «Диктатура кулачества», «Царство паразитизма».

Не даром также мы настойчиво подчеркиваем «эпический» характер творчества Островского, имея в виду, главным образом, громадную ширь и глубь быта, им изображенного.

Пошлое будничное мещанство сеткой паутины затянуло, серой мертвящей пылью-плесенью заволокло все углы и щели быта, и делается душно, не вмоготу в его атмосфере.

Кулачество забрало в свои руки все в этом тусклом царстве страха, слез, тоски, уныния и плотно припирает все входы и выходы, чтобы не ворвались в него свежий воздух, а с ним новые, бодрые животворящие силы.

Лишь наглые паразиты-авантюристы умеют какими-то незаметными лазейками проникать в него и исчезать из него невидимками.

При таких условиях существования неудивительно, что не только зависящее материально от этих трех «властителей» русского быта приказное отродье—чиновники, но и всякие другие людишки, не обладающие силой кулака, грозного окрика, туго набитого золотого мешка, всякого «хозяина» любого дела или любого учреждения—все они, без исключения, попадали в ту же категорию детей-рабов, женрабынь, пока наученные горьким опытом не ухитрялись перебраться из этой категории в первую — «властителей быта», и сами не будут продолжать упорно хранить заветы и ужасы темного царства для грядущих поколений.

И пред вами встает кошмарным видением трагический, с точки зрения идеалиста-романтика, круговорот быта, мерно, как часы, отстукивающий время, но не видоизменяющий жизни в нем протекающей и с мертвенно застывшим взором пропускающий пред своими тусклыми глазами одну жалкую жертву за другой, падающую в бессильной борьбе с ним в стремлении пересоздать его условия и дать быту мещанства, диктатуре кулачества и царству паразитизма подобие «настоящей» жизни с ее красотой, любовью, добром.

Вся эта трагикомедия всепоглощающего быта, это изображение ужаса бессилия пред властью его, это чувство ужаса, охватывающего зрителя при виде отдельных картин его—все это не есть ли замысел великого, гениального романтика, для которого весь беспредельный быт в его реальном изображении оказался только фоном, только материалом, из которого создана эта грандиозная бытовая трагедия, призывающая со сцены русского театра к борьбе с тем самым болотом, из которого этот самый весь облепленный грязью и тиной на несколько часов приходит обыватель в театр, чтобы запастись струей свежего воздуха и вновь, может быть, надолго юркнуть опять туда же в царство жаб, козявок и пиявок.

Но романтик-писатель, как упорный идеалист, твердо, настойчиво идет к своей цели рука об руку, плечо к плечу со

своими доморощеными философами Кулигиными, с высмеиваемыми учителями Мелузовыми, с бескорыстными любителями и жрецами искусства Дудукиными, Несчастливцевыми и верит сам и внушает такую же веру зрителю, что все же найдутся такие силы, которые все реже и реже будут вновь погружаться в глубь этого болота и все чаще и чаще будут оставаться на свежем воздухе. Обновляемые наукой, поддерживаемые здоровой общественной работой, вдохновляемые искусствами они рано или поздно прорвут тот заколдованный круг бытовых условий с их страшными аргусами, вооруженными невежеством и грубой материальной силой, и «с душой счастливой, полной отрадных чувств и золотых надежд бодро и весело примутся за строительство новой жизни с подлинной, общечеловеческой правдой, с настоящей, чистой и светлой, как сам бог Ярило, любовью».

П. А. Марков.

Морализм А. Н. Островского.

I.

Вопрос о морализме Островского—вопрос затрудняющий; затруднения возникают из обстоятельств двоякого свойства—как методологических соображений, таящихся в самом вопросе о морализме художественных произведений вообще, так и касающихся Островского непосредственно. Вопрос, поставленный в заголовке статьи, уводит от превалирования формальных методов и, казалось бы, должен снова привести в обширное поле импрессионистических и глубоко-личных ощущений произведений Островского. Не означает ли вообще попытка определения морализма поэта одновременно и дерзкий опыт проникновения в сокровенную сущность данного художника, не ограничиваясь только художественной значимостью его деятельности, но—более того—пытаясь сквозь грани и рамки его творчества увидать человеческое лицо художника, скрытое за созданным им миром вымыслов, образов и событий? Предваряю заранее, что отнюдь не пытаюсь в полной мере разрешить вопрос о морализме Островского; данная статья есть постановка вопроса, а не разрешение его.

Островский был скуп на теоретические высказывания о задачах в целях искусства вообще, театрального—искусства актера, драматурга—в частности. Его письма наполнены тем, что связывало его с реальною и практическою жизнью, в которую он был погружен; статей он почти не писал; материальные заботы, сетования на неудачи, сопровождающие жизнь, практические указания по распределению ролей,

советы постановочного и режиссерского характера, просьбы о содействии в достижении тех или других задач и надежд— преобладают в его письменных признаниях и обращениях над теоретическими соображениями и автокомментариями, которые могли бы приблизить читателя к созвучному с автором пониманию его произведений. Как будто всю силу своего таланта отдавал Островский своему творчеству и вылил его в той полусотне пьес, которые отданы им русскому театру и русской литературе. Островский как бы намеренно уклонялся от письменного закрепления своих взглядов на искусство и на свое личное творчество, которое — казалось— должно говорить само за себя. Дело не в том, что взгляды Островского могли бы представить значительный интерес теоретически и составить отдельную главу в истории теоретических учений о драме и театре. Интерес лежит не в Островском-теоретике, а в Островском-драматурге и поэте, в возможности уловить в его общих воззрениях те черты, которые могли бы быть приложены к его пьесам. С этой точки зрения мы и обязаны принять немногие высказывания поэта о поэзии, ее назначении и целях, которые сохранены в застольном слове о Пушкине и в записках об учреждении в Москве Народного Театра. Эти высказывания могут быть приняты в качестве некоторого предисловия и отправного пункта, они не до конца определенны и очень общи, они выясняют общую позицию Островского по отношению к искусству и не дают материала для суждения о том, насколько взгляды Островского-человека совпали с тем, что говорят его произведения. Соблазняющую постановку вопроса об Островском-человеке, говорящем свою личную человеческую правду о жизни и мире через свои творения, следует отвергнуть не только вследствие методологических затруднений или возможной принципиальной неправоты подобной темы, сколько — и, может быть, гораздо более — вследствие крайней недостаточности и скудности материала, именно к данной области исследования относящегося. Хотя априорно и можно было бы сказать, что нет пропасти и противоречий между морализмом Островского и морализмом его произведений, и что именно относительно Островского можно пред-

полагать несомненное совпадение его личных человеческих воззрений с тем, что говорят его произведения нам, их читателям и зрителям, в наши годы и в эпоху нашей современности—эти предположения нужно отмести заранее и иметь в виду только художественное его творчество, оставив в стороне вопрос о личности Островского. Потому что, если далеко не вполне исследовано творчество поэта Островского—автора национальных трагедий и фарсов, мелодрам и хроник, если стоим еще только у порога разгадки его художественного обаяния, то уже совсем неразгадан и совсем непонят и незнаком Александр Николаевич Островский — любитель русской песни, друг Садовских, учредитель артистического кружка, участник молодого «Москвитянина», управляющий репертуарною частью московских театров—тот, кто писал письма, мучился от материальных затруднений, мечтал о своей поэтической и драматической славе, рисовал природу, как любовницу (отрывки из «Дневника»), упорно добивался власти в призрачном царстве управления театрами—хитрый кряжистый образ органического молчаливо скрытого существа, в глубине своей, может быть, все более и более пронзительно снедаемого жаждой всеобщего увенчания. Потому в исследовании и сравнении отсутствовал бы один из сравниваемых объектов: Островский - человек. Вернее обратиться к Островскому - художнику. И через него раскроется возможность постижения личности Островского в целом, путем раскрытия его художественной стихии.

Сам по себе поставленный вопрос применительно к Островскому отнюдь не нов; по существу его в той или иной плоскости касалась вся критика, подходившая к разбору и рассмотрению пьес Островского не только с художественной, но и с идеологической стороны. Еще Добролюбов, своею статьей о «Темном Царстве» одновременно отбросивший ряд вредных шаблонов подхода к Островскому и утвердивший шаблон новый, протестовал против крутого, но естественного в годы идеологических споров причисления Островского к одной из борющихся партий, основываясь на отдельных выражениях или образах, творимых поэтом. Резкий памфлет Н. Языкова о «бессилии творческой мысли» Островского прихо-

дит к следующим безотрадным, всего творчества Островского касающимся выводам: «В произведениях г. Островского бытовое творчество является, повидимому, в форме отрицательного отношения; но в этой критике недостает именно того движения мысли, при котором она явилась бы силою, тянущею вперед. Как воспроизводимый творчеством быт представляет что-то застывшее, такою же застывшей является и критика этого быта. Бытовой критике известны лишь те общие правила морали, которые проповедуют, что человек должен поступать добродетельно, не обижать ближнего, быть ласковым и добрым в людях и дома, быть строгим к себе, снисходя к другим, и держаться твердо заповеданного обычаем добродетельного жития. Патриархальностью веет от этой критики и морали, и в ней чувствуется устойчивость, боящаяся перемен, осторожная медленность и глубокая вера в присущую человеку непосредственную, прирожденную добродетель и неошибающийся нравственный инстинкт. Отрицая то, что не удовлетворяет инстинктивной нравственности, бытовая критика не кидается на новшества и резкие перемены, желая уничтожить дурное, она свято хранит свое хорошее и видит его не в застывших формах жизни, а в утрате ими патриархально-нравственного содержания, переставшего отвечать форме». А. Скабичевский статьей «Особенности русской комедии» пытается установить связь Островского с предшествующей ему комедией и отмечает рядом с культурно-этнографическим направлением творчества Островского и ту просвещенно-гуманную точку зрения, которая отличает русскую комедию на всем протяжении ее развития. В. Г. Сахновский отдельную главу книги о «Театре А. Н. Островского» посвящает людям, которые несут с собою доброе, божеское в жизнь. Ни одна почти из крупных рецензий, писанных по поводу появления или представления пьес Островского, не обходится без указаний на их нравственное или идеологическое значение.

Большинство исследователей (за редкими исключениями, напр., В. Г. Сахновского) шло к раскрытию идеологических воззрений Островского путем признания принципиальной правоты точки зрения Добролюбова об объективизме Остров-

ского и об объективном изображении рисуемого им мира. Речь идет о самом методе разбора творчества Островского, в частности морализма его произведений. Не вдаваясь в оценку верности или неверности приписываемых Островскому нравственных воззрений и совершенно подтверждая невозможность построения нравственного миропонимания Островского на основе отдельных образов, выражений и т. д., необходимо сделать ясную и, может быть, уже первоначально явную оговорку методологического порядка, которая должна указать и определить те рамки, которыми ограничен настоящий очерк, и которая как раз и обусловлена теми затрудняющими исследование вопроса о морализме обстоятельствами, о которых уже говорилось. Затруднительность точной формулировки нравственного миропонимания Островского возрастает от драматической, а значит диалогической формы, когда все нравственные и морализующие сентенции служат характеристике изображаемого типа или образа, и, следовательно, не могут быть смешаны с мнением автора или предвзято ему приписаны. Говоря об Островском-драматурге, о тех моральных ценностях, которые утверждались его драмами—и утверждались ли?—следственно—об его этическом миросозерцании, надлежит разделить морализм, как некоторый прием творчества, театральный или драматический, а также те приемы, которыми моральные взгляды проводились Островским, от тех общих моральных законов, которым подчиняет Островский творимый им мир и его обитателей. Таким образом, морализм обнаруживается, с одной стороны, как метод преображения творимого мира, как литературный и театральный прием обработки словесного и психологического материала, с другой стороны, как нечто более существенное и значительное, как то, что может быть принято за морализм Островского-художника, ибо единственное обнаружение морализма драматурга есть обнаружение тех моральных законов, под знаком которых совершается, развивается и заканчивается жизнь его героев. Это разделение существенно важно, хотя и до очевидности ясно, оно обнаруживает две не совпадающих, но между собою тесно связанных области; вопрос о морализме, как творческом приеме, есть важный вопрос о поэтической и

драматургической форме и об одном из ее значительных и непременных элементов; вопрос второй касается того, что данными формальными особенностями и приемами выражается и, в свою очередь, данные формальные особенности и приемы обусловливает и проникает и что—следственно— может быть принято преимущественно за обнаружение морального мироощущения и нравственного миропостижения Островского—поэта, драматурга и художника; вопрос о полной объективности и беспристрастности Островского отпадает и в рамки очерка включен быть не может; более того—не встает и мысли о необходимости его поднять; самая постановка темы говорит за принципиальное признание за автором права или вернее и точнее—необходимости субъективно-творческого изображения своего мира, как бы на него, как на «темное» или «светлое» царство, не смотреть.

После этих вступительных строк, обнаруживающих цели настоящего очерка, ставящего, а не разрешающего вопрос о морализме Островского в тех рамках, в которых ему в силу всех рассказанных условий надлежит быть поставленным, будет позволено перейти к тем словам Островского об искусстве, поэзии и их целях, которые обнаружат, что собственно моральные задачи не были чужды Островскому и его творческим порывам, и тем окончательно оправдать затрудняющую тему, поставленную в качестве заголовка очерка.

Из кратких и немногочисленых признаний Островского следуют четко и определенно две формулы творчества Островского, которым следует искать разъяснения и подтверждения в его собственной драматургии: первая—о нравственном значении и нравственных задачах искусства, служащего раскрытию смешного и гадкого в человеке и торжеству добра, права и закона; вторая—о формальных особенностях искусства, несущего в себе благодетельный и умиротворяющий элемент. Особенно примечательна вторая мысль, служащая как бы подтверждением первой, высказанная, хотя и робко и мимолетно, но по существу представляющая значительную по теме формулировку нравственного значения искусства, оправдывающую избранную нами постановку вопроса—одновременного и параллельного рассмотрения формаль-

ных приемов и этических законов, заложенных в пьесах Островского и обусловливающих друг друга.

В «Застольном Слове», произнесенном 7 июня 1880 г. в Благородном Собрании за обедом Московского Общества Любителей Российской Словесности и посвященном Пушкину, А. Н. Островский «первой заслугой великого поэта» признал то, «что через него умнеет все, что может поумнеть. Кроме наслаждения, кроме форм для выражения мыслей и чувств, поэт дает и самые формулы мыслей и чувств»... И далее: «всякому хочется возвышенно мыслить и чувствовать вместе с ним; всякий ждет, что вот он скажет мне что-то прекрасное, новое, чего нет у меня, чего недостает мне, но он скажет, и это сейчас же сделается моим»... «Прочное начало освобождению нашей мысли положено Пушкиным,—он первый стал относиться к темам своих произведений прямо, непосредственно—он захотел быть оригинальным и был—был самим собой».

В «записке», посвященной доказательству необходимости учреждения русского национального театра, Островский выставляет теоретический принцип «вечного искусства»—«без русского образцового театра искусство останется на жертву спекуляции; простая публика может принять представления, раздражающие любопытство или чувственность, за настоящее подлинное искусство. Но все острое и раздражающее не оставляет в душе ничего кроме утомления и пресыщения. Только вечное искусство, производя полное, приятное, удовлетворяющее ощущение, то-есть художественный восторг, оставляет в душе потребность повторения этого же чувства—душевную жажду. Это ощущение есть начало перестройки души, т.-е. начало благоустройства,—введение нового элемента, умиряющего, уравновешивающего,—введение в душу чувства красоты и изящества»; и несколькими строками выше: «В Москве могучая, но грубая крестьянская сила очеловечивается. Очеловечиваться этой новой публике прежде всего помогает театр, которого она и жаждет. Искусство бессильно только над душами изжившимися; но над ними и все бессильно. Свежую душу театр захватывает властною рукой. Бытовой репертуар, если художественен, т.-е. если правдив,

великое дело для новой, восприимчивой публики: он покажет, что есть хорошего, доброго в русском человеке, что он должен в себе беречь и воспитывать, и что есть в нем дикого и грубого, с чем он должен бороться».

Еще совсем начинающим драматургом в «письме-ответе» на замечания по поводу «Свои люди сочтемся» Островский так характеризует основную цель своей комедии: «Главным основанием моего труда, главною мыслью, меня побудившею, было: добросовестное обличение порока, лежащее долгом на всяком члене благоустроенного христианского общества, тем более на человеке, чувствующем в себе прямое к тому призвание. Такой человек льстит себя надеждою, что слово горькой истины, облеченное в форму искусства, услышится многими и произведет желанное плодотворное впечатление, как все в сущности правое и по форме изящное... Согласно понятиям моим о серьезном, считая комедию лучшею формою к достижению нравственных целей и признавая в себе способность производить жизнь преимущественно в этой форме, я должен был написать эту комедию или ничего не писать. Твердо убежденный, что всякий талант дается богом для известного служения, что всякий талант налагает обязанности, которые честно и прилежно должен исполнять человек, я не смел оставаться в бездействии»—и заканчивает следующими словами: «недостатки комедии, как первого произведения, могли произойти единственно от неопытности; основною мыслью было желание, чтобы порок был смешон и гадок и чтоб торжествовали добро, правда, закон».

II.

Не могут не броситься в глаза и не остановить внимания имена и фамилии, под которым являются зрителю и читателю герои Островского и за которыми они несут свою природную сущность и свое исконное лицо. Еще Тургенев в статье о «Бедной Невесте» упрекал Островского за приклеенные к его героям ярлыки, «напоминающие свитки со словами, выходящие изо рта фигур на средневековых картинках!»

Замечание Тургенева, относящееся к употребительным у Островского повторениям удачного или комического выражения, характеризующего данное лицо, легко может быть распространено на часто напоминающие клички имена действующих лиц в произведениях Островского. Чернышевский упрекал Островского еще энергичнее, подчеркивая его «блистательное нововведение, заимствованное из комедий старого времени»—«все фамилии лиц заимствованы от их качеств». В. Г. Сахновский в своей книге об Островском подошел к вопросу с другой, более существенной и правомерной стороны—«каждое лицо носит замечательно живое имя. Кажется, что драматург разыскал того самого героя с той фамилией и именем, которое его покажет наиболее четко перед читателем-зрителем».

Самый прием, меняясь в деталях, остается свойственен Островскому за все время творчества, появляясь, если не во всех, то в значительной части его произведений. Сахновский прав, когда видит возможность через имена и прозвища проникнуть в субъективный мир Островского, ощутить его личное отношение к изображаемому им миру. «Островский знает, как сливается имя, прозвище, стиль фамилии с какой-то трудно выразимой, но доминирующей чертой человека, при чем мы это произвольно или непроизвольно в жизни проделываем относительно почти каждого в своих представлениях о человеке».

Мало существенно для интересующих нас целей то, что прием Островского давать героям выдающие их внутренние и внешние качества фамилии—связывает его с восемнадцатым веком. Уже то, как ставит вопрос Сахновский, указывает на тесную связь имени с образом героя и на отражение в выборе имени того субъективного освещения, которое желает придать и действительно придает изображаемому герою поэт и драматург. Следовательно, вопрос об именах, фамилиях и прозвищах связывается с вопросом об образах. Но легко может случиться, что наблюдения, произведенные В. Г. Сахновским, по своей сути совершенно вторичны, то-есть, что имена кажутся такими совпадающими с их носителями и с образами, к которым они прикреплены, более в

силу привычки—подобно тому как навсегда и неотъемлемо кажутся связанными имена героев большинства художественных произведений с обозначаемыми ими лицами. И если трудно судить, насколько образы с данными номенклатурами совпадают или им противоречат, не сходятся или, наоборот, сходятся совершенно и всецело — покрываются ли целиком или же скрывают за ними какие-либо другие, иногда не менее существенные, а, может быть, более важные и значительные черты, которые в имени или прозвище не выражены совсем или выражены лишь частично,—то все же произведения Островского дают достаточный материал для того, чтобы составить себе общее впечатление о роли этого приема, повторяющего традицию восемнадцатого века, в его творчестве, о том, как он этим приемом пользуется, что за образы скрываются за данными и подчеркнутыми номенклатурами и каким целям служит этот, в конечном итоге, морализующий прием.

Первое существенное в этих целях наблюдение: имена и фамилии-ярлыки, появляясь последовательно на всем протяжении творчества Островского, более свойственны Островскому раннего периода и употребляются им более расточительно в начальном, нежели в позднейшем периоде его драматургической деятельности. Как будто первоначально мучаясь поисками вполне совпадающего с данным образом имени, неразрывно с ним связанного, Островский находил его в повторении тех или иных качеств, а в более поздний период утвердил в себе умение находить фамилии и имена, отвечающие образам не столько своим непосредственно смысловым, сколько звуковым, ритмическим и психологически-символическим значением. Однако то, что очень многие из тех фамилий и имен, которые находил и закреплял Островский в позднейшие периоды творчества, звучат необычайно и странно, как, напр., Олешунин, Окоемов, Лотохин, Лундышева, Лупачев (действующие лица «Красавца мужчины») или Снафидина, Елохов, Муругов (в «Не от мира сего»), говорит о том, что и лица, носящие их, также необычайны и в каких-то смыслах исключительны. Это подтверждает высказанное В. Г. Сахновским мнение.—«В них

причудливо сплеталось вымышленное и действительное» (Сахновский, стр. 177).

Первая категория имен указывает на существеннейшую черту данного характера и носит вполне условный характер, выделяя одну черту, главенствующую над всеми другими составляющими данный образ и характер чертами. Образ получает условное освещение и вместе с тем некоторую однотонность и однокрасочность. Имена героев «Бедности не порок» явно указывают на те или иные их нравственные устремления или внутренние качества. «Бедность не порок», носившая ранее заглавие «Гордому бог противится»—одна из наиболее ясных и четких в этом отношении комедий. Гордей и Любим—два противоположных качествами брата, Африкан Коршунов, фабрикант хищного свойства и сурового нрава, претендент на руку Любови Гордеевны, любящей Митю; Яша Гуслин и Гриша Разлюляев—молодые люди веселого характера: один из них играет на гитаре, второй на гармонике. Совпадение полное и точное. Симпатии автора конкретизированы заранее в именах. Однако, ни один из образов своим, его характеризующим, именем не покрывается: и в Гордее, и в Коршунове, и в Любови Гордеевне—ряд других черт: в Гордее—любовь к дочери, устремление к правде; в Любови Гордеевне—покорность, тоска и т. д. Существенно, что в имена, характеризующие образ, Островский выделяет те черты, которые обозначают динамическую сущность образа, то, чем образ в данной пьесе живет и движется, то, что является скрытой причиной его поступков, дел и действий, пользуясь Германом Станиславским—«зерно образа». Этим дается ясное указание не только на моральную значимость, но преимущественно на сценическое значение данных образов. Если конструкция имен и образов позволяет разделить действующих лиц «Бедности не порок» на два противоположных лагеря, из которых один, в котором Коршунов и Гордей—темный мир зла и сумрака, а второй—в котором Любим и Любовь—мир правды, добра и любви—то это примитивное деление выливается из того условного освещения, под которым автор хочет показать свою пьесу. В именах, в образах, в делении пьес на два лагеря обнару-

живаются начала морализующего освещения и сценической действенности, заложенные в пьесе. Имена указывают в меньшей степени на характер образа, чем на его действенную значимость, на динамическое его место в развивающихся в пьесе событиях. Образ у Островского почти всегда стихиен. Другой пример такого же условного выделения, однако уже не одной черты характера, а некоторого комплекса свойств, черт и качеств — «Не в свои сани не садись», где имя Русакова совпадает с тенденциями иного свойства и характера—в соответствии с наличностью в образе подчеркнутых национальных черт. Однако уже Вихорев снова обозначает то действенное зерно, которое является основой его роли в пьесе.

Постепенно, однако, имена героев становятся все более и более преувеличенными, соответственно иные очертания получают и обозначаемые ими образы. Если в одних произведениях, как в «Бедности не порок», они служили выявлению динамических начал образа, то в позднейших произведениях имена получают не только условный характер, условно выделяющий динамические черты образа, благодаря чему пьеса получает характер упрощенно-ясного столкновения хороших и дурных начал — но в гораздо большей степени — характер гротеска и сгущения почти противоречащих черт в несколько преувеличенный образ. Таковы, напр., Модест Баклушин, молодой легкомысленный, хранящий в себе добрые начала, любовник из «Не было ни гроша...», красавец Павлин Ипполитович Миловидов, предмет раздора, мести и скорби любящих его девушек в комедии «На бойком месте», или та компания странных людей, которые появляются в той же пьесе—Бессудный, Непутевый, Пыжиков, или мещанин Шапкин и Кудряш в «Грозе». Эта вторая категория имен предполагает сгущенность образа. Интересно и замечательно то, что центральные лица пьесы сохраняют в именах не только указания на преувеличенные или противоречивые черты образа, но и на его динамическое зерно. Лица же второстепенные, которые являются тем окружением и фоном, на котором развертывается драма, в именах имеют по большею частью черты, служащие больше определению их характера, чем их сценической значимости.

Наконец, минуя категорию имен и образов, разобранную Сахновским, так как в ней отсутствуют ясные и точные указания на те или иные свойства характера или черты образа и в которой можно отметить то же стремление к сгущенности, следует отметить ряд имен пародийно-преувеличенных, как, напр., Тигрий Львович Лютов, Истукарий Лупыч Епишкин, Маргаритов и т. д. Очень странны имена «Богатых невест», которые могли бы быть отнесены к данной категории, если бы вся пьеса—очень запутанного и противоречивого стиля—в целом этому не препятствовала: Цыплунов (добродетельный и влюбленный герой) и Белесова (возлюбленная).

Таковы те основные категории, по которым могут быть распределены имена и фамилии героев Островского. И, не только имена, но соответственно этому делению возникают и образы условные, пародийно - преувеличенные или символически - сгущенные. Эти категории обнаруживают преимущественно и первостепенно то освещение, под которым автор желал показать свою пьесу. Соответственно они, с одной стороны, указывают на сценический стиль воспроизведения драмы и на динамическую сущность рисуемых ими образов (совпадения с образом преимущественно в чертах внутренней действенности) и, с другой стороны, на субъективное отношение автора к изображаемым им лицам.

Субъективное отношение может вылиться или в констатирование факта добра и зла (Гордей Торцов—Коршунов—Любим Торцов), или в иронические указания (Баклушин, соединяющий свойства, обозначаемые его фамилией с теми, что присущи его имени—Модесту). Субъективная оценка Островским своих героев выясняется из их имен, из совокупности свойств и черт характера, из общей концепции и конструкции действия.

Согласно этой субъективной оценке можно было бы предположить в творениях Островского наличие двух резко противоположных миров, как это может показаться, основываясь на центральных фигурах пьес Островского. Но те и другие образы—в частности Гордея, Коршунова, с одной стороны, и Любима Торцова—с другой в «Бедности не порок»,

Еремки и—Ильи и Агафьи в «Не так живи, как хочется»—только крайние и вполне условные и подчеркнутые динамические выявления одной черты, не предполагающие отсутствия других черт в образе. Они получают более яркую окраску, и эта окраска, обнаруживая стилистические намерения автора, становится доминирующей и резкой, ясно и четко повествуя о замыслах автора. Комбинации образов трех категорий составляют и указывают на сценический стиль каждой пьесы, и этот стиль у Островского многоразличен.

В качестве формулы внутреннего строения всех драм Островского не может быть принята борьба двух начал—добра и зла, обнаружение только двух стихий. Уже в идиллический мир «Бедности не порок» вторгаются—на-ряду с ясными обозначениями добрых и злых начал—начала лирической, свободной и ласковой жизни. И подобно тому, как в доме Торцова это ясное, резкое и вполне условное противоположение выливается из лирической стихии — стихии святочных песен и плясок,—так и в «Не так живи, как хочется» святочным песням соответствует масленичный разгул московских праздников восемнадцатого века, лубочные картинки и легенды о страшном суде: ими обусловлено разделение добра и зла, что так определенно вырисовано в сюжете и центральных образах этой пьесы. Точно также условный мелодраматизм «Пучины» и «Без вины виноватых» выделяет фигуры добрых и правых рядом с образами злых и виновных и несет им оправдание в общей наивной драматической форме этих произведений.

Когда возникают образы пародийного свойства — фон, оправдывающий условный характер построения образа и сценария по категории добра и зла, не так существенен, ибо тогда оправдание и разделение действующих лиц драматического действия возникают из иных основ; тогда—драма или комедия разыгрывается именно между этими странными преувеличенными типами, о которых Сахновский хорошо сказал, что в них соединяется «вымышленное и действительное», и к которым менее всего приложим упрощенный критерий «хорошего» и «плохого». В этих случаях образы и фигуры, несущие в себе добро, оказываются тем условным явлением, которое освещает происходящую трагедию. Такие

комедии, как «Богатые невесты», «На бойком месте», хранят зерно своего действия в тех образах, которые намечены в завязке пьесы—ими обусловливается ход действия, и в их круг замыкается разыгрываемая драма, трактующая уже не о столкновении добра и зла, а о встрече стихийных и разнообразных сил, лежащих в душе человека. Именно об этих пьесах наиболее трудно говорить, как об имеющих моральную тенденцию.

Из этого краткого наброска категорий имен и характера образов и типов следует: морализм типа, имени и образа—драматургический, стилистический и сценический прием творчества Островского, освещающий пьесу, указывающий на необходимый (условный, упрощенный или гротескный и т. д.) стиль ее театрального воспроизведения. Таким образом, морализм служит одновременно разъяснению нравственных требований данной пьесы и утверждению художественного приема. Не вдаваясь пока в оценку нравственных требований Островского, отметим, что оценка производится Островским с точек зрения нравственных, общественных и профессиональных свойств героев. Пример: нравственные качества—Любим Торцов, Добротворский, общественные—градоначальник Градобоев, Лютов, профессиональные—Перешивкина.

В разъяснение могущих возникнуть недоразумений следует еще раз отметить, что теми именами, которые даны Островским своим героям, всегда отмечается динамическая сущность образа, а не его место и роль в пьесе вне соображений о его духовной и действенной сущности, что свойственно комедии XVIII в. с ее Стародумами, Правдиными и Милонами. И Стародум, и Правдин, и Милон—заполняли собою схемы и амплуа драматургического скелета пьесы. Герои Островского с выдающими их свойства именами обусловливают и создают скелет пьесы и ее сюжетное развитие. В этом коренное и существенное различие драматургии Островского от драматургических приемов и методов XVIII века.

Некоторое подобие с разъяснительным и морализующим значением имен героев Островского и раскрывающимся через них содержанием их образов имеет другой драматургический прием Островского, связывающий его со всею совре-

менною ему драматургией. Это — раскрытие свойств, касающихся характера и внешнего положения центральных действующих лиц произведений Островского, в ряде предшествующих их появлению на сцену диалогов и сцен. Так, появлению на сцену Крутицкого, Анны Тихоновны и Насти предшествует диалог Фетиньи Мигачевой, в котором выясняется прошлое Крутицкого и Насти (явл. 3, I д. «Не было ни гроша да вдруг алтын») и основные черты их характера. Появлению Мамаева предшествует диалог Глумова с Курчаевым, а затем с матерью, в котором обнаруживаются основные мамаевские черты и т. д. («На всякого мудреца довольно простоты»). Появлению Жадова предшествует диалог Юсова и Белогубова, особенно интересный тем, что Жадов, который в течение пьесы будет ее героем, освещается положительно путем отрицательных о нем отзывов этих двух чиновников. То же самое и с обнаружением характера Аннушки в «На бойком месте», о котором первоначально узнается из диалога Сени и Евгении, резко о ней отзывающейся. Примеры можно умножить в очень большой степени. Интересно, что в большинстве пьес предварительное обнаружение характера лица, которое должно появиться в будущем, служит одновременно и выяснению отношений к нему говорящих о нем лиц, то-есть экспозиция является действенным драматургическим приемом, а не простым ознакомлением с ним читателя и зрителя. Однако именно то обстоятельство, что оценка героя производится устами других действующих лиц и служит одновременно выяснению их личного субъективного отношения к нему, не позволяет отнести этот прием к чистым видам морализма, как условного приема, служащего субъективному освещению автором образов пьесы с точки зрения морали и обнаружению сценического ее стиля.

III.

Следующий такой же и, может быть, еще более существенный прием, качества и особенности которого выясняются из чтения пьес Островского, это—те моральные взгляды

и формулы, которые влагает в уста действующих лиц и героев своих произведений автор, но которые, конечно, могут быть приняты за мнение автора комедии только при наличии ряда необходимых условий. От такого лукавого соблазна принять морализацию героев за морализацию автора и поэта нужно заранее оградиться, и не пытаться в каждой мысли или высказанном воззрении действующего лица видеть мысли и воззрения самого Островского. Такой лукавый соблазн потому и опасен, что, несомненно, такие совпадения могут быть, но оснований для их признания следует искать и в самой концепции и конструкции пьесы, и в образе произносящего моральную сентенцию лица; ясно, что Правдины и Стародумы «Недоросля» произносили мысли создавшего их поэта: от устремления через образ пьесы и через мысли ее действующих лиц проникнуть в мысли и задачи автора отказаться, конечно, нельзя. Но для категорического утверждения их, как действительных мыслей автора, необходимо искать ряд дополнительных указаний и подтверждений (одно из самых ценных и особенно трудных—автобиографические совпадения творца-художника с нарисованным им образом). Потому мы принуждены ограничиться первоначально рассмотрением моральных сентенций, как эстетического творчества и драматургического приема художника и поэта.

Иногда то или иное моральное воззрение, высказанный взгляд служат лишь для характеристики произносящего его действующего лица. Это наиболее чистый и для нас наименее интересный прием. Таковы высказывания Уланбековой, на которых она принципиально основывает свое отношение к воспитаннице Наде. Речь идет о замужестве Нади за пьяницу Неглигентова—«Ты, милая, об этом рассуждать не можешь: ты девушка. Ты должна во всем положиться на меня, на свою благодетельницу. Я тебя воспитала, я тебя и пристроить обязана. Опять же ты и того не должна забывать, что он мой крестник. Ты бы за честь благодарить должна» (д. II, явл. II). Сравни мораль Гурмыжской в «Лесе», высказанную по тому же поводу.

Очень часто такие морализующие высказывания, характеризующие образ, одновременно являются и комическим

сценическим эффектом, рассчитанным на оживление сцены, на возбуждение в зрителе чувства смеха и веселья, одновременно они же служат целям субъективного освещения автором образа пьесы или происходящей в данный момент сцены. Таковы рассуждения Мамаева о том, куда ведут опасные дороги, и отчего ныне прислуга нехорошая—«оттого, что свободна от обязанности выслушивать поучения» — или то место в той же комедии «На всякого мудреца довольно простоты», когда Крутицкий читает свой «Трактат о вреде реформ вообще»: «Артикул 1-й. Всякая реформа вредна уже по своей сущности. Что заключает в себе реформа? Реформа заключает в себе два действия: 1) отмену старого и 2) постановление на место оного чего-либо нового. Какое из сих действий вредно? И то, и другое одинаково: 1) отметая старое, мы даем простор опасной пытливости ума проникать причины, почему то или другое отметается, и составлять таковые умозаключения: отметается нечто непригодное; такое-то учреждение отметается, значит, оно не пригодно. А сего быть не должно, ибо сим возбуждается свободомыслие и делается как бы вызов обсуждать то, что обсуждению не подлежит. 2) Поставляя новое, мы делаем как бы уступку так называемому духу времени, который есть не что иное, как измышление праздных умов» (д. IV, сцена I, явл. I). Высказывания этих действующих лиц служат: 1) их характеристике, привнося новые и значительные черты в нравственный облик Мамаева и Крутицкого, 2) этим же самым указывают на общий фон тех уродов, среди которых разыгрывается комедия, 3) доставляют сценический комический эффект. Ясно, что в данных случаях мы имеем дело с некоторой пародией на подлинную мораль, некоторое искривление морали. Искривление морали и служит характеризацией рисуемого лица и сценическим эффектом. Сценический же эффект, построенный на таком искривлении морали, в свою очередь, может быть или комическим, или трагическим, или траги-комическим. «Неопровержимые истины», проповедуемые Крутицким, и те нравственные наставления, которыми мучит Мамаев прислугу,—несомненно, комедийный прием, добивающийся комического эффекта.

Далеко от комических эффектов употребление морализации, вложенной в уста действующих лиц «Грозы». Столкновение стихийных основ русской жизни, обнаруживаемое «Грозой», раскрывается в равной мере и в большинстве тех моральных сентенций, которые произносятся героями трагедии, и в которых они высказывают свою правду о жизни и мире. Эта правда о жизни и мире кажется Островскому чрезвычайно существенной, потому что высказываниям о ней он отводит в пьесе место значительное пространственно и качественно, согласно смыслу этих признаний. Мораль героев в таких случаях становится как бы действенной силой, владеющей душами героев пьес и обусловливающей их поступки и дела. И Кабаниха, и барыня, и Кулигин, и Катерина—все подчиняют свои поступки тем или иным моральным требованиям и законам. Так оживает мораль домостроя—ласковая, грозная и сухая, мораль, за пренебрежение которой («Куда воля-то ведет!»—«Об ней и плакать-то грех!»—«Мало она сраму-то наделала, еще что́ затеяла!»), по мнению Кабанихи, гибнет Катерина, но позволяющая («Гуляй пока, твоя пора придет», ласково советует Кабаниха Варваре) другим жить тою жизнью и тою полнотою жизни, которая запрещена Катерине—та мораль, которая диктует не только все слова, но и все поступки и дела Кабанихи, которая делает из нее честную, суровую и страшную хранительницу заветов и преданий. Замечательны те моральные обличения сумасшедшей барыни, которые бросают трагический свет на все происходящие события,—обличения, в которых воскресает миф о трагической вине, заложенной в красоте. Ее первое появление [«Вам весело? Весело? Красота-то ваша вас радует? Вот красота-то куда ведет! (показывает на Волгу.) Вот, вот, в самый омут! (Варвара улыбается.) Что смеетесь! Не радуйтесь! (стучит палкой.) Все в огне гореть будете неугасимом. Все в смоле будете кипеть неутолимой. (Уходя.) Вон, вон, куда красота-то ведет! (Уходит.)]—совпадает с пробуждающимися мечтами Катерины о любви и соблазняющими речами Варвары. Второе ее появление обрекает Катерину на признание в своей вине. Выписываю эту последнюю речь барыни целиком, чтобы напомнить о заключенной в ней трагической силе: «Что прячешься! Нечего пря-

таться! Видно, боишься: умирать-то не хочется! Пожить хочется! Как не хотеться!—видишь, какая красавица! Ха, ха, ха! Красота! А ты молись богу, чтоб отнял красоту-то! Красота-то ведь погибель наша! Себя погубишь, людей соблазнишь, вот тогда и радуйся красоте-то своей. Много, много народу в грех введешь! Вертопрахи на поединки выходят, шпагами колют друг друга. Весело! Старики старые, благочестивые, о смерти забывают, соблазняются на красоту-то! А кто отвечать будет? За все тебе отвечать придется. В омут лучше с красотой-то! Да скорей, скорей! (Катерина прячется.) Куда прячешься, глупая! От бога-то не уйдешь! (Удар грома.) Все в огне гореть будете в неугасимом! (Уходит.)» Рядом возникают образы Дикого и Кулигина с их противоположными и друг друга исключающими точками зрения. «*Дикой*. Хочу так думать о тебе, так и думаю. Для других ты честный человек, а я думаю, что ты разбойник, вот и все. Хотелось тебе это слышать от меня? Так вот слушай! Говорю, что разбойник и конец! Что́ ж ты, судиться, что́ ль со мною будешь? Так ты знай, что ты червяк. Захочу—помилую, захочу—раздавлю. *Кулигин*. Бог с Вами, Савел Прокофьич! Я, сударь, маленький человек, меня обидеть не долго. А я вам вот что доложу, ваше степенство: и в рубище почтенна добродетель!» Столкновение их взглядов—из области трагикомического. Существенно однако, что для каждого действующего лица «Грозы» важны, значительны и существенны их мысли о правде жизни; в них выливается то стихийное у каждого различное ощущение жизни, которое ими движет. Сценически же—речи барыни означают момент порядка символического, указывающий пути будущего развития трагедии, а сцены Дикого, Кулигина—те сценические моменты, которые освещают скудную жизнь их героев отблесками внутренних правд.

Отсюда же возникает и еще одно употребление Островским приема морализации в соответствии с тем или иным сценическим моментом. Преимущественно сценическим моментом и определяется пользование морализацией в пьесах Островского. Однако в пользовании этим приемом Островский достигает большого разнообразия. На тех немногих примерах,

которые были приведены, можно заметить, что некоторые из них выполняют определенные сценические функции; но одни из них входят в самую нить и развитие действия и сюжета (как, напр., речи сумасшедшей барыни), а другие, служа характеристике действующих лиц, но не будучи моментом, подвигающим развитие сценического действия, служат своего рода условным приемом, которым освещается происходящее действие (таковы все речи Кулигина), освещается некоторым внутренним светом.

К таким морализующим приемам, подвигающим действие к развязке, относится появление Любима Торцова в последнем действии «Бедность не порок» с его обличительными речами, направленными против брата; наоборот, примером морализма, не стоящего в тесной связи с действием, но бросающего одновременно отсвет на происходящие и развертывающиеся события, могут служить речи Архипа в «Грех да беда на кого не живет»—«...мне божий мир хорош и красен был: все тебя манило, все тебя прельщало. Несытое око да вольная воля велят тебе всю сладость мирскую изведать. А в миру-то, Афоня, добро со злом рядом живет, об руку ходит. Ну, и нагрешишь грехов-то больше песка морского. Хорошо вот бог привел до покаяния дожить, не во грехах застал. Каешься, сокрушаешься, на милосердие надеешься, а тебе не в чем будет каяться: ты у нас, Афоня, божий человек». Такого рода сентенциями и мыслями, которые как бы опрозрачнивают серую и скудную жизнь, вливаясь отдельными и случайными *вне-действенными* моментами в твердую цель развивающихся роковых и страшных событий, бросая отблески и отсветы каких-то всегда различных правд, особенно полна и богата трагедия «Не так живи, как хочется». Там посвящено этому, вполне условному, приему все третье явление I действия, беседа разгульного сына Петра со своим отцом Ильей. В ответ на оправдания Петра Илья говорит ему о том, что «своевольщина-то и все так живет. Наделают дела, не спросясь у добрых людей, а спросясь только у воли своей дурацкой, да потом и плачутся, ропщут на судьбу, грех к греху прибавляют, так и путаются в грехах-то, как в лесу. Живи по закону, как люди живут. Известно, по своей

воле легче жить, ничем по закону; да своя-то воля в пропасть ведет. Доброму одна дорога, а развращенному десять. Узкий и прискорбный путь вводит в живот, а широкий и пространный вводит в пагубу. Кто впал в гульбу да в распутство, от того благодать отступает, а враги человеческие возрадуются, что их волю творят, и приступают, поучая на зло, на гнев, на ненависть, на волхвование и на всякие козни. И таковым одна часть со врагом. Выбирай, что лучше: либо жить честно, в любви у отца, с душой своей в мире, с благодатию в доме; либо жить весело, на смех и покор людям, на горе родным, на радость врагу человеков. Благословенье отца нужно, без благословенья пропадешь, как пес».

Существенно и замечательно, что эти вне-действенные моменты обнаружения стихийных моральных чувств в то же время часто готовы служить некоторой экспозицией пьесы и обнаружением ее заданий. Этим они резко расходятся от моментов морализации, входящей в цепь развертывающегося действия и подчиненной образу произносящего моральную сентенцию лица. Так быстро и мимолетно прозвучит эпизод с подпиской отказа от долга у Кисельникова.—«Ну, маменька, пусть они пользуются! Не разбогатеют на наши деньги. Примусь я теперь трудиться. День и ночь работать буду». *Обнаружению моральных тенденций автора служит условный прием внедейственного утверждения ряда нравственных задач, раскрываемых в ряде сцен, действенного значения не имеющих.* (Сравни условный прием давать имена по нравственным качествам.) Этот условный прием может служить одновременно нравственной экспозицией пьесы, своего рода прологом, иллюстрацией которому и явится разыгрываемая пьеса. Условность приема и заключается в том, что он *намеренно* не служит развитию действия, обнаруживая свою вне-положность ему. Сценически—разрушение ткани сценического действия, перерыв действия.

Так звучит эта мораль в первых сценах «Пучины», когда в разговоре двух студентов о «Жизни Игрока» обнаруживаются цели и тенденции создания «Пучины». «*Второй студент.* Все эффекты, все ужасы нарочно прибраны, как на подбор. Вот, мол, если ты возьмешь карты в руки, так убьешь

своего отца, потом сделаешься разбойником, да мало этого—убьешь своего сына. *Первый студент.* Какая это пьеса! Это вздор, о котором говорить не стоит. «Чорт не так страшен, как его пишут». Чорта нарочно пишут страшнее, чтоб его боялись. А если чорту нужно соблазнить кого-нибудь, так ему вовсе не расчет являться в таком безобразном виде, чтоб его сразу узнали»—и далее разыгрывается мелодрама о несчастном опустившемся и соблазненном неизвестным Кисельникове.

Таково же заявление Погуляева Кисельникову, когда приходит он к упавшему и обедневшему своему другу; он говорит: «Бедность страшна не лишениями, не недостатками, а тем, что сводит человека в тот низкий круг, в котором нет ни ума, ни чести, ни нравственности, а только порок, предрассудки да суеверие. Прощай!». Сценически этот условный прием словесной иллюстрации показанного действенно сделан, как «уход», как завершение некоторого существенного между двумя лицами происшедшего разговора, как его заключительный аккорд и финал.

Такое же высказывание, обнаруживающее смысл пьесы «Не в свои сани не садись», вложено в уста Русакова и составляет финальный монолог пятого явления второго действия:—«Нет больше счастия на земле, как жить своей семьей в мире да в благочестии, и самому весело, и люди на тебя будут радоваться. А врагу рода человеческого это досада немалая: он тебя будет всяким соблазном соблазнять, всяким прельщением. Поддался ты ему, ну и пошла брань, да нелюбовь в семье, и еще того хуже бывает. Не поддался, ну и он бежит далеко, потому что ему смерть смотреть на честное житье... Дети ли не почитают родителей, жены ли живут с мужьями неладно—все это дело вражье. Всякий час от него берегись! Эхе-хе! Не даром пословица говорится: не бойся смерти, а бойся греха». И далее идет быстрое развитие действия о грехе, приключившемся с его дочерью, и о соблазнившем ее кавалеристе Вихореве.

Некоторую параллель с морализмом «Пучины» можно найти в словах Маргаритова дочери в «Поздней любви»—«Помни еще, Людмила, что рядом с нуждой всегда живет порок—это страшнее. Нужде многое можно простить, ее и

закон не так строго судит; а когда твое трудовое украдут, чтобы прожить со свистом, с гамом, промотать в буйной компании—вот когда обидно»—и далее идет сценическая иллюстрация на тему о пробужденном нищетой пороке.

В «Богатых невестах» смысл пьесы обнаруживается в речах Цыплунова и Цыплуновой: «*Цыплунов.* Быть может, я ошибаюсь, но мне всегда казалось, что женщины отдают явное и очень обидное предпочтение людям нестрогой нравственности и даже иногда людям порочным перед людьми чистыми. Мало того и людям совершенно чистым они показывают какую-то ненависть. Извините, мне так кажется. *Цыплунова.* И ты думаешь, что сказал что-нибудь очень ужасное про женщин, что-нибудь очень обидное для нас? Так знайте, что женщины совершенно правы в этом случае, потому что нет более несносных деспотов, чем вы, люди чистые. Вы создаете в своем воображении каких-то небывалых богинь, да потом и сердитесь, что не находите их в действительности. Вы, чистые натуры, не только не прощаете, но даже готовы оскорбить любимую женщину, если она непохожа на те бледные беззащитные шаблоны, которые созданы вашим досужим воображением», и несколько ранее: «И всегда виноват ты сам, потому что никогда не даешь себе труда разглядеть хорошенько женщин, которых ты удостоиваешь своей любви,—предполагаешь в них какие-то небывалые добродетели и требуешь от них того, чего в них нет». Далее сценически показана встреча этого чистого молодого человека с противоречащей его шаблонам Белесовой. Замечателен стиль этой комедии, очень условный, несколько преувеличенный и вполне соответствующий тем условным приемам экспозиции нравственного смысла пьесы, которая рассказана диалогом матери и сына. Условность следует и далее, ею пропитана вся комедия. Диалог Цыплунова и Белесовой во II действии развивает ту же самую тему о порочных и добродетельных женщинах. Цыплунов говорит о порочной женщине:—«Если она высоко держит свою голову, не стыдится своего порока, а гордится им, такая женщина, в глазах каждого порядочного человека, заслуживает презрения; но если она сокрушается, раскаи-

вается, то она более всякой имеет право на любовь и сострадание, потому что только любовь может спасти ее от отчаяния, одна только всепрощающая любовь может помирить ее с жизнью.» Осуществлены действенно слова Цыплунова в последнем акте комедии; словесное обнаружение немного ранее в словах Белесовой о том—«как ничтожен казался мне этот человек, как мал передо мною; и вот теперь, когда я думаю о нем, мне кажется, что умаляюсь я, а этот пигмей растет, принимает грозный вид... и вот в моем воображении рисуется холодное и строгое лицо мужа перед недостойной женой. Ах, страшно, страшно» (д. II, явл. VI).

Таково же завершение третьего действия «Правда хорошо, а счастье лучше» горячим монологом Платона о том, что «наше взяло», что «много против прежнего образованнее стали». В первых явлениях пьесы этому соответствует комический эффект монолога Платона о «потриотах своего отечества» и «мерзавцах своей жизни», в которой мораль о праведной, честной, благородной жизни преподносится под покровом иронии, выраженной в словесной формулировке этой морали Платоном.

Таково употребление морализации у Островского. Важно и существенно установить ее вполне условный характер, употребление ее в качестве сценического приема, в полной мере направленного к тому, чтобы пронизать разыгрывающееся действо иными вне-действенными струями, придающими пьесе и изображаемому быту субъективное и условное освещение автора, поэта и драматурга. Морализация и в этом случае (смотри главу об именах и образах)—есть условный прием, создающий стиль произведения. Этому условному приему отвечает и внутренний смысл творчества Островского.

IV.

До сих пор мы касались преимущественно морализации, как приема творчества, не вдаваясь в оценку его со стороны содержания. Невольно наталкиваешься на вопрос, связанный с тем, какого же рода вопросы и требования предъявляет Островский к рисуемому им миру, когда обращаешь внима-

ние на очень существенный прием Островского—давать своим пьесам в качестве заглавий пословицы и поговорки. Казалось бы именно через эти мысли должно пытаться проникнуть в сущность смысла проповеди Островского. «Не было ни гроша да вдруг алтын», «Бедность не порок» (ранее «Гордому Бог противится»), «Не так живи, как хочется», «На всякого мудреца довольно простоты», «Праздничный сон до обеда», «Свои собаки грызутся, чужая не приставай», «Грех да беда на кого не живет», «Не все коту масленица», «Старый друг лучше новых двух», «Кошке игрушки, а мышке слезы» (первое заглавие «Воспитанницы»), «Правда хорошо, а счастье лучше», «Сердце не камень», «Свои люди сочтемся», «Не в свои сани не садись» и т. д.—что означает этот прием и в каком взаимоотношении находится он и с моральными взглядами, со всем этическим мировоззрением Островского и с теми приемами, о которых толковалось ранее? Уж не в этих ли заглавиях заключен ключ и разгадка его нравственного мировосприятия? Обозначают эти пословицы подлинную сущность взглядов Островского, отображенных им в своих произведениях, и тогда—значит, мироощущение Островского есть то колеблемое, туманное и сложное мироощущение, которое приписывается все еще не точно формулированной и не исчерпанной «народной мудрости», или это, может быть, новый стилистический прием, номенклатура, условное обозначение, в полной мере не покрывающее значения и содержания произведений Островского. Эти хитрые названия и фразы—расплывчаты, убегающи, многосмысленны и наивны, практичны и простодушны.

Очень любопытен финал «Не было ни гроша да вдруг алтын»—когда повесился скупец Крутицкий, и окончен ряд событий, происшедших на краю Москвы, «на углу большой трущобы и малого захолустья», и предстоит Насте счастливая жизнь со своим возлюбленным Модестом Баклушиным на оставшиеся от повесившегося деньги—восклицает Настя: «Как страшна мне казалась жизнь вчера вечером, и как радостна мне она теперь!» и в ответ на это восклицание отвечает Анна, вдова Крутицкого—«А вот, душа моя, *несчастные люди, чтоб не гневать бога, чтоб не совсем отчаиваться*,

утешают себя пословицею, что «утро вечера мудренее», которая иногда и сбывается». (Курсив мой.) Уж не это ли утешительное свойство пословиц заставило Островского поставить их в качестве заглавия своих пьес, в которых изображается иногда смешная, иногда печальная, но всегда трудная и сумрачная жизнь, та жизнь, которая заставила Добролюбова назвать ее «темным царством», и наиболее точное определение которой дано Досужевым «Тяжелых дней» в ставшей канонической фразе, о «той стороне, где дни разделяются на легкие и тяжелые; где люди твердо уверены, что земля стоит на трех рыбах, и что по последним известиям, кажется, одна начинает шевелиться: значит плохо дело; где заболевают от дурного глаза, а лечатся симпатиями; где есть свои астрономы, которые наблюдают за кометами и рассматривают двух человек на луне; где своя полиция, и тоже получаются депеши, но только все больше из белой Арапии и стран к ней прилежащих»—и Кулигиным «Грозы» в его монологе о жестоких нравах города Калинова.

Многие из финалов пьес Островского напоминают финал «Не было ни гроша...»—и в том числе финал весенней сказки о дочери Мороза и Весны, о тающей Снегурочке, познавшей любовь ценою своей смерти:

«Снегурочки печальная кончина
И страшная погибель Мизгиря
Тревожить нас не могут. Солнце знает,
Кого карать и миловать. Свершился
Правдивый суд! Мороза порожденье
Холодная Снегурочка погибла»,

восклицает царь счастливой страны берендеев, и раздается песнь в честь палящего бога Ярилы.

Кончились страдания Наташи в «Трудовом хлебе».—«Сама жизнь-то есть радость, всякая жизнь и бедная, и горькая—все радость», утверждает «лысый, преждевременно состарившийся и сгорбившийся, но всегда улыбающийся человек» с «манерами педантскими, с примесью шутовства». И пьеса кончается пеньем gaudeamus.

И Цыплунов, нашедший в Белесовой любимую, мечтает о том, что «весело—радостно» жить будет—в «прекрасных

чертах» Валентины он опять видит «детскую чистоту и ясность, то же ангельское выражение» («Богатые невесты»).

Нашел Платон Зыбкин в результате длинного ряда страданий и волнений возможность жениться на любимой Поликсене—«Вот она правда-то, бабушка! Она свое возьмет». «Ну, миленький, не очень уж ты на правду-то надейся! Кабы не случай тут один, так плакался бы ты своей правдой жизнь», отвечает мудрая бабушка, Мавра Тарасовна.—«А ты вот как говори: не родись умен, а родись счастлив... Вот это, миленький, вернее. Правда хорошо, а счастье лучше», и кончается пьеса пожеланием тысячелетней жизни и несметного числа казны—«ура».

Долго и изнурительно страдала Юлия Тугина, долго и неустанно обманывал ее любимый ею Дульчин. Произошел разрыв. Пьеса оканчивается финальным, очень комическим диалогом, в котором Дульчин отказывается от намерения застрелиться, решает жениться на богатой вдове Пивокуровой, и следующим комическим трюком: «*Дергачев*. Нет, позволь, а как же мне быть с каретой-то? *Дульчин*. А вот женюсь на Пивокуровой, тогда за все расплатимся».

Комедийная трилогия о похождениях Бальзаминова, об упорных и настойчивых поисках невесты мечтателем о «голубом плаще на черной бархатной подкладке», видящим сны, которым не суждено сбываться, кончается чрезвычайно весело и счастливо,—купеческая вдова Белотелова увенчивает пыл Бальзаминова. «А пословица-то говорит «за чем пойдешь, то и найдешь» восклицает сваха Красавина. Мать Бальзаминова подтверждает: «И то, матушка, правда». *Бальзаминов*. Ну, давай плясать! Становись». Финал—веселый пляс.

В этих приемах найти финал пьесы, в равной мере сценически четкий и утешительно радостный, Островский верен себе до конца. Существенно, что и для пьес трагической окраски находит Островский эстетически оправданный, но утешительный конец. Легко заметить, что все финалы пьес Островского чрезвычайно сценичны и эффектны в смысле возможного их сценического использования.

Убита Лариса Карандышевым. «Это я сама... Никто не виноват, никто... Это я сама.—Я ни на кого не жалуюсь, ни

на кого не обижаюсь... Вы все хорошие люди... Я вас всех... всех люблю» (посылает поцелуй. Громкий хор цыган). Умирает Ксения в «Не от мира сего»:—«И прощаешь?» спрашивает, целуя ей руку, виновный и грешный муж.—«И прощаю» отвечает Ксения—умирает—картина.

Уехала Негина, но ее бывший и покинутый жених Мелузов утверждает: «вы свое дело делайте, а я буду свое.—А если я перестану учить, перестану верить в возможность улучшать людей или малодушно погружусь в бездействие и махну рукой на все, тогда покупайте мне пистолет, спасибо скажу». *Вася*. Шампанского! *Трагик*. Полдюжины.

Очень знаменателен финал «Тушина», когда идут добровольно в горящие покои Людмила со своим возлюбленным Редриковым и его отцом.

«И я за вами.
Зачем мне жить? Что видеть? Святотатство.
Грабеж церквей, мученье беззащитных,
Девиц и жен позор, и поруганье
Святынею и иноческим чином,
Детей, убийц своих отцов седых, —
Все лютости ужасной той годины,
Предсказанной пророками издревле,
Когда идет с ножом на брата брат? (Редриков и Людмила становятся на колени.)
Да будет вам мое благословенье!»

Это один из самых сильных и в то же время сценичных финалов пьес Островского. Важна в данном случае та внешняя картинность и сценичная эффектность, в которую финал облечен.

Еще два примера, на первый взгляд как бы противоречащих сделанному относительно финалов наблюдению: таков финал «Грех да беда» и «Грозы». Но в финале «Грех да беда» звучит голос суда голосом слепого Архипа—«Она прежде всего перед богом виновата, а ты, гордый, самовольный человек, ты сам своим судом судить захотел. Не захотел ты подождать милосердного суда божья, так и сам ступай теперь на суд человеческий! Вяжите его!»—таким образом исполняется суд над преступником. Характерно, что траги-

ческий эффект слов Архипа снижается контрастирующими ему словами Курицина, финальными в трагедии:—«Не ждал, не гадал, а в беду попал! Беда не по́-лесу ходит, а по́-людям», характерно и то, что эти последние фразы—пословицы, к которым мы и вернемся. И, может быть, только один финал «Грозы» с встретившимися у трупа Катерины мощною жестокостью Кабанихи и мягкостью Тихона не несет в себе формального и внутреннего примирения.

Заканчивая длинный ряд цитат из финалов пьес Островского, мы должны отметить те их существенные свойства, которые не могут пройти незамеченными: 1) их театральную и сценическую эффектность, 2) их формальную законченность и 3) то внутреннее и внешнее разрешение пьесы в сторону утешительности и радостности, хотя бы эта утешительность и радостность («Бесприданница») стояли в противоречии с развернувшимися в пьесе событиями или с общей характеристикой изображаемого тяжкого и сурового быта.

Следовательно, и в данном случае возможно сделать тот же вывод, что мы делали и при рассмотрении предыдущих приемов морализации, то-есть, что прием морализации в пьесах Островского *есть условный и сценический прием, достигающий целей театральных с одной стороны*, с другой помогающий *сделать более доступным восприятию зрителей тот темный мир*, который изображен в пьесах Островского. Таким образом, морализация в пьесах Островского входит в тот круг творческих приемов драматурга, которые служат художественной обработке изображаемого им мира; отсюда прямой переход к эстетике уродливого; морализация в пьесах Островского один из таких драматургических и сценических приемов, который делает уродливое эстетически прекрасным и приемлемым. Морализация—покров, за которым Островский скрывает темные сущности темного царства—покров, предохраняющий и преображающий.

Тогда, может быть, станет возможным точнее поставить вопрос и о моральном учении, раздающемся из произведений Островского и так ясно звучащем из его финалов, из заглавий-пословиц, из самого приема морализации и его сценического и художественного значения.

Заглавия-пословицы и поговорки находятся в полном соответствии с финалами пьес и со всей их конструкцией; в финалах, пословицах вскрываются законы, правящие жизнью этих скудных духом людей; замечательны выбранные в качестве заглавий пьес пословицы: они не говорят о торжестве правды и добра, как не говорят об этом и пьесы Островского, и раскрывающийся в финалах их смысл и значение; я готов выдвинуть формулу *вне-моральности* произведений Островского. За легким покровом эстетических приемов поэт скрыл нарисованную им тяжкую жизнь и этим дал возможность прикоснуться к ней и узнать ее. Какие законы правят ею? Те, которые проповедует светлый царь Берендей и учитель Корпелов—о жизни радостной одинаково в ее свете и в ее мраке. Счастливый, а не правый награждается в той жизни, которую рисует Островский. Двумя параллельными рядами обусловлена эта жизнь—и из столкновения этих двух параллельных законов и рождается трагическое жизни, из их примирения—комедия жизни.

Жизнь в пьесах Островского скудна и тяжела, а ее герои и делатели—бедны духом. Два ряда законов правят ими—закон быта и обычая и закон жизни. Закон быта и обычая помогает им заслоняться от темных бездн жизни, так же как заслонял их от нас эстетическими покровами сам поэт; живущий в этих законах проживет жизнь спокойно, твердо и верно, как живет Кабаниха, как живет ее сын, как живут сотни обывателей купеческого царства—спокойно, твердо и верно, сохраненные от *буйства* жизни. Те, кто, разрывая законы или быта, или привычные законы привычных моралей, отданные во власть стихий, не верующие и знающие всю призрачность этих скрывающих от жизни занавесок—отдадутся стихии—гибнут, как гибнет Лариса, как гибнет Катерина. Но те, кто смогут примирить спокойствие привычных нравственных уроков с весельем жизни—те принимают жизнь в ее целом, как Купава, как те, кого рисует в своих комедиях Островский. Примирение это возможно только в каких-то узких и нешироких гранях—разве широки уроки о добре и делание добра — путем ограничения в просторе чувств несложных и семейных, домашних и любовных—Мити,

Любови, Поликсены и Платоны комедиальных историй, рассказанных Островским. Потому-то в этом утешающем писателе, рисующем такие радостные финалы, бросающем такие светлые облики на темную жизнь, таком изобретательном на эстетические покровы—так много бессознательной жестокости, так много философии и учения для счастливых и так много горечи для правдивых. Веселыми рассказами, моралистическими наставлениями скрывает от нас поэт пустоту рисуемой им жизни, спасение указывает в примирении простых и несложных чувств с простыми и несложными понятиями и думами? Но, указывая путь для счастливого (подлинно-ли счастливого?—об этом умалчивает поэт, и не найдем мы этому вопросу разрешения в его умелой драматургии)—Островский только ставит рядом с нами тех людей, которые разорвали цепи счастливых путей и горестно и роковым путем погибли. «Их гибель тревожить нас не может». Но счастливая гибель Снегурочки и счастливая смерть радостно умирающей Ларисы—не ставят ли они иного вопроса о том, что выбирать—счастье жизни или счастье смерти? Такова «правда и закон» мира, созданного Островским.

Островский-поэт в своем утешительном таланте несет яд—яд разлагающий и разрушающий; потому так двойственно впечатление от его пьес—радостных по форме и горьких по сути; так и приемы морализации входят в общий круг тех художественных приемов, при помощи которых рисовал поэт свои примитивные схемы и строил свои примитивные сцены. Художественные эти приемы говорят об условном, а отнюдь не строго реалистическом строении его произведений. Суровую правду о жизни, требующей ограничения и жертв для достижения скромных радостей и пророчащей гибель за стихийный прорыв установленных ценностей, рисует Островский в образах сконцентрированных и упрощенных. Свою мораль делает житейским утешением, помогающим нести тяжкую ношу суровой жизни, верным и спасительным покровом, позволяющем строить жизнь, забывая об ее темных безднах. Такова мораль Островского—мораль житейского счастья и утешения. Читатель в праве или покорно принять ее, или мужественно отвергнуть.

Б. В. Варнеке.

А. Н. Островский и сценические исполнители.

Каждого драматурга познать и оценить можно лишь в том случае, если будет изучена судьба его пьес на сцене и приняты во внимание приемы истолкования его пьесы актерами, являющимися первыми обязательными комментаторами всякой пьесы. Пока история театра пренебрегала этой истиной, она неминуемо суживала чрезвычайно свои задачи, превращаясь в лучшем случае в голую историю драматической литературы.

Теперь эта истина стала общепризнанным достоянием научной истории театра, и все-таки ни к одному, по крайней мере, русскому драматургу, она не должна быть прилагаема в бо́льшей мере, чем к Островскому, потому что ни один писатель в России не подходил к театру так близко и не связывал себя с ним так тесно, как Островский.

И до него, и после него были в России крупные, ярко одаренные драматурги: Пушкин, Грибоедов, Гоголь, Писемский, Тургенев, Алексей Толстой, Чехов, Горький своими пьесами украсили бы любой западный репертуар. Но, несмотря на всю величину их драматургических дарований, театру они отдавали только часть своих сил.

Правда, и помимо Островского были у нас писатели, не менее близко его подходившие к театру, но это были ремесленные поставщики пьес, вроде П. Каратыгина, Д. Т. Ленского, Чернышева, Григорьева, большей частью из числа второстепенных актеров, которые, не стяжавши игрой особенно пышных лавров, старались пером послужить не столько самому театру, сколько своим товарищам по сцене, для которых они изготовляли выигрышные роли, приспособленные к особенностям дарования каждого актера. С этой стороны

их работа была очень полезна и заслуживает доброго слова от историка русского театра: они вносили в свои пьесы прекрасное знакомство со сценой и ее законами и помогали актерам находить подходящую почву для проявления своих талантов. Но им не хватало того литературного дарования, которое обеспечило бы им самим и их пьесам прочное место в истории художественной драмы. Они явились полезными заместителями тех драматургов из рядов светских театралов, которые в начале XIX века преобладали среди наших драматургов, и наиболее ярким представителем которых является пресловутый князь Шаховской.

Актеры-драматурги размерами литературного таланта неизмеримо уступали кн. Шаховскому или смоленскому губернатору Н. И. Хмельницкому. Но зато у них перед этими чиновными аристократами было одно громадное преимущество: театр, его запросы и нужды были для них родное дело; здесь они выросли и прожили всю свою жизнь, они знали в мелочах всякую подробность театрального обихода и товарищей по сцене. Они не благодетельствовали щедротами излияний своей капризной музы, а попросту, по-товарищески, делили с ними общую работу. Отсюда получалась чрезвычайно важная для театра спайка актера и драматурга, отсутствие которой одинаково мучило и самого князя Шаховского и актера, подчиняя его капризам, как это прекрасно показал А. И. Южин[1]).

Островский первый целиком и безраздельно отдал весь свой крупный литературный талант на службу театру. «Записки замоскворецкого жителя» ясно показывают, что при желании, после упражнения в повести и романе, Островский легко мог бы занять место, равное хотя бы Писемскому или Григоровичу. При постоянной нужде в заработке, при мучительных и обидных неприятностях с чиновными самодурами из театральной дирекции, как естественна была бы попытка пополнять недохватки своих доходов печатанием повестей! Страницы лучших журналов были дружески ему открыты. И, однако, ни разу А. Н. в минуты даже самых

---

[1]) Сборник «Памяти Белинского». М. 1899, стр. 175—189.

сильных затруднений и обид не попытался свернуть в эту сторону! Слишком сильно и тесно сроднился он с театром, чтобы хоть на время отойти от него, и отсюда выросла та целостность его драматического творчества, которая в этом отношении сближает его только с Мольером или творцами греческой драмы. Воспоминания знатоков дела подтверждают, что Островский был наделен подлинным сценическим талантом [1]). Но на сцену он не пошел, хотя у него было нужное актеру дарование, которое он и показывал на любительских спектаклях. Так в молодости, в доме Н. Д. Панова он в своей комедии «Не в свои сани не садись» сыграл Маломальского в том самом спектакле, в котором полового играл И. Ф. Горбунов, отметивший эту дорогую для него подробность в своих воспоминаниях.

Но с актерами А. Н. всю жизнь был очень близок, балуя иных особенным расположением. Всем известно его пристрастие к петербургскому актеру Ф. А. Бурдину, из-за этого получавшего зачастую для своих бенефисов и такие роли, которые далеко выходили за предел его, в сущности довольно скромного, дарования. Из-за этого на Островского особенно негодовал его пламенный друг Аполлон Григорьев, но на этот раз А. Н. оставался глух к его нападкам за пристрастие к Бурдину [2]). П. М. Невежин в своих воспоминаниях [3]) сообщает о такой же особенной привязанности А. Н. к московскому актеру Н. И. Музилю, который так овладел душей автора, что ни одной его пьесы не появлялось без участия Музиля, при чем он иногда играл и неподходящую роль, так что друзья корили А. Н. за то, что он успехом своих пьес напрасно жертвовал из-за пристрастия к своему любимцу.

Благодаря этой близости к актерам, Островский в отличие от большинства литераторов проникся целиком интересами актеров, подошел к ним вплотную и стал для них таким же «своим человеком», какими были только сами же

---

[1]) И. Салов. «Русская Мысль», 1897 г., № 9, стр. 79. А. Никитенко, «Русск. Старина», 1870, июль, 137.

[2]) Н. Долгов. Ежегодн. Имп. Театр., 1914, № 5, стр. 94.

[3]) Ежегодн. Имп. Театр., 1910 г., № 6, стр. 5.

актеры. Эта близость к театру сказалась не только в той любви, которую питало к Островскому большинство актеров, которым приходилось иметь с ним дело (ср. напр. Воспоминания В. В. Стрельской—Петербургск. Газета, 1912, № 85). Она обнаруживается и в самых приемах его творчества. Его письма ясно показывают, что иные роли он писал, думая об интересах отдельных актеров. Например: про роль Кнурова из «Бесприданницы» он пишет своему закадычному другу Ф. Бурдину: «Я более года думал, чтобы написать для тебя роль спокойную и типичную»[1]).

В письме П. С. Федорову он просит в «Доходном месте» назначить роли «как я преполагал, когда писал эту пьесу», и дальше идет перечень 7 главных ролей пьесы[2]). То же самое делает он впоследствии для «Не от мира сего»[3]). Своего Минина он пишет в расчете на «энергический жест В. В. Самойлова»[4]), и таких примеров можно привести множество из обнародованных частей его переписки.

В угоду актерам он с редкой у больших писателей охотою идет на сокращение, как это видно хотя бы из его переписки с В. В. Самойловым на счет того же Минина[5]), и еще больше в угоду ему сделал сокращений в «Воеводе»[6]).

Эта постоянная забота о приспособлении роли к особенностям отдельного актера едва ли может быть объясняема одним только дружеским расположением Островского к своим друзьям из актерского мира; согласовать построение роли с природою дарований отдельного актера Островского, вернее всего, заставляло правильное понимание требований театра и первенствующего значения в нем актера. Островский отчасти в силу общей трезвости и деловой складки своего характера не задавался отвлеченными стремлениями, лишенными определенной почвы. Глубокое знание театральной жизни показало ему, как сильно выигрывает пьеса, если

---

[1]) Артист, 1892, № 20, стр. 14, ср. стр. 12, № 19, стр. 18.
[2]) Ежегодн. Имп. Театров, 1910, № 6, стр. 27.
[3]) Там же, стр. 56.
[4]) Там же, стр. 35.
[5]) Там же, стр. 34.
[6]) Петерб. Газета, 1912, № 70.

ее главные роли получают исчерпывающее воплощение в игре актеров, подходящих к требованиям драматурга, и как, наоборот, безжалостно разрушаются самые блестящие замыслы писателя, если нет актера, который бы сумел осуществить их хоть в некоторой степени. Это слишком часто вредило успеху многих даровитых драматургов, и Островский счастливо уберег свои пьесы от печальной судьбы их произведений. Своей близостью к театру и постоянным согласованием даже в мелочах своей работы с требованиями сцены и отдельных актеров Островский ничем не уступает актерам-драматургам. Но среди них не было ни одного, который бы принес на службу театру чисто литературный талант, хотя бы приблизительно соответствующий размерам поэтического дарования Островского [1]). Любую его пьесу можно не только глядеть со сцены, но и с удовольствием читать на страницах журнала. Недаром «Отечественные записки», «Современник», «Вестник Европы» так охотно печатали их в самых ответственных и показных номерах, подобранных с особою тщательностью. Наоборот, игра Мартынова доставляла громадное удовольствие от исполнения «Не в деньгах счастье» Чернышева, но едва ли кому-нибудь придет охота ради литературного наслаждения читать эту пьесу, слишком далекую от всякого соприкосновения с задачами истинного литературного творчества.

Поэтому действительное положение Островского в истории русского театра определяется точнее всего, повидимому, тем, что он соединил истинный талант первостепенного писателя-художника, ничем не уступающий мастерству крупнейших классиков, с таким знанием сцены и подчинением ее законам, какое помимо него обнаруживали только одни драматурги, выходившие из актерской среды. Отсюда и любовь актеров к его пьесам, и этим же объясняются колебания в подъемах и понижениях успеха его пьес на русской сцене. В зависимости от того, какие течения преобладали среди актеров того или другого периода, находится и количественный и качественный рост репертуара Островского. Мы знаем,

---

[1]) С. Васильев. «Русск. Обозр.», 1890, № 7, стр. 297—314.

что и на первых порах он не без борьбы упрочил на сцене свое положение. Многие видные актеры, принадлежавшие к числу любимцев театральной Москвы, по свидетельству А. И. Шуберт, составляли лагерь, который сам Островский считал себе безусловно враждебным. Во главе его стоял сам Щепкин, которого нерасположение к репертуару Островского будто бы разделяли Самарин, Шумский и Медведева, что, однако, не помешало первому из них создать впоследствии роль Мерича. Островский жаловался А. И. Шуберт, что эта партия открыто глумилась над ним и создавала ему бесконечные неприятности [1]). Отголосок этой враждебности с обратной стороны слышится и в знаменитой статье Т. И. Филиппова по поводу первой постановки «Не в свои сани не садись» [2]): отмечая чрезвычайно дружное исполнение всех ролей, критик пишет, что зрителю под конец спектакля хотелось бы крикнуть: «Всех, всех!», однако он делает исключение для Шумского, который будто бы ни по костюму ни по интонациям не подошел к роли Вихорева.

Но вражду этого лагеря, если только ее не раздувала чрезмерная мнительность Островского, с лихвой искупало то, что он нашел в Садовском. В его лице удалось Островскому встретить на своем творческом пути актера, который так близко подходил к нему и по характеру художественного дарования и по общему уклону всего своего внутреннего облика, что из их общей работы в сущности получалось такое же идеальное сочетание, которое в своей личности воплощали и Мольер и Шекспир.

В воплощении Прова Михайловича увидала театральная Москва длинную галлерею ответственнейших образов из репертуара Островского. Он играет в 1853 г. Смурова («Утро молодого человека»), Беневоленского («Бедная невеста»), Русакова («Не в свои сани не садись»); в 1854 г. Любима Торцова («Бедность не порок»), Агафона («Не так живи, как хочется»); в 1856 г. Тит Титыча («В чужом пиру похмелье»), Пузатова («Семейная картина»); в 1857 г. Неуеденова («Праздничный сон»); в 1858 г. кучера Толстогораздова («Не со-

[1]) Еж., 1912, № 3, прил. стр. CXXIX сл.

[2]) Москвитянин, 1853, апр., № 7, стр. 130—136

шлись характерами»); в 1859 г. Дикого («Гроза»); в 1860 г. Густомесова («Старый друг»); в 1861 г. Подхалюзина («Свои люди—сочтемся»); в 1863 г. Тит Титыча («Тяжелые дни»), Краснова («Грех да беда»), Юсова («Доходное место»), Потапыча («Воспитанница»); в 1864 г. Хрюкова («Шутники»); в 1865 г. Шалыгина («Воевода»), Бессудного («На бойком месте»); в 1866 г. Боровцова («Пучина»); в 1867 г. Минина («Кузьма Минин»), дьяка Осипова и Щелкалова («Дмитрий Самозванец»), Сеитова («Тушино»); в 1868 г. кн. Воротынского («Василиса Мелентьева»), Мамаева («На всякого мудреца»); в 1869 г. Курослепова («Горячее сердце»); в 1871 г. Ахова («Не все коту масляница»), Восмибратова («Лес»).

Список этот сам говорит за себя. Он рисует определенную картину исключительной близости Прова Михайловича к наиболее ответственному делу первоначального воплощения пьес Островского, при чем ни одна из них была выбрана им для своего бенефиса! Горячее сердце, Минин, В чужом пиру похмелье, Свои люди—сочтемся, Праздничный сон до обеда—все эти пьесы шли в бенефис Садовского. Если от цифр и имен перейти к внутреннему облику тех характеров, которые играл в репертуаре Островского Пров Михайлович, поражаешься беспредельной широтой его диапазона, позволившего ему с одинаковым мастерством сыграть и Подхалюзина и Минина, Льва Краснова и Мамаева, охватывая в этих ролях чуть ли не полюсы сценических заданий. Непоправимая беда истории русского театра, что для Прова Михайловича не нашлось такого тонкого летописца, каким для Мочалова был Белинский. Подробности его игры для нас бесследно пропали, и кроме общих восторгов наиболее вдумчивых зрителей мы ничего про него не знаем. Историку приходится разрешать труднейшую задачу воскрешения, составляя по разрозненным, случайно уцелевшим клочкам и намекам—хотя бы остов целой картины. Эту задачу разрешил со свойственным ему мастерством Н. Эфрос.

В своем очерке «Пров Садовский» [1]) он показал, как «далеко ушел вперед Садовский по сравнению со Щеп-

[1]) СПБ., 1920, стр. 25 сл.

киным, вполне доказав тонкое замечание Аполлона Григорьева, что Щепкин «играет страсти отдельно от лица, а Садовский играет лицо», внесши этим в сокровищницу русского театра драматическую новинку сценического исполнения. «Русский сценический реализм тем и могуч, тем и отличен от других школ, что он не ограничивается изображением жанра, только характера, он не упирается как в стену в быт, но непременно обогащает и жанр, и характер, и быт богатством чувств, правдою душевных движений и переживаний.

Это глубоко справедливое замечание Н. Эфроса о художественной природе творчества Садовского в полном объеме приложимо и к Островскому, как это видно из его же новейшей биографии последнего [1]).

Это единство творческой природы обоих художников можно проследить на многих подробностях. Здесь достаточно отметить самое существенное.

Вот что пишет свидетель игры Садовского, С. В. Максимов об этом артисте: «П. М. Садовский, хотя прямым путем и непосредственно был учеником М. С. Щепкина и самым передовым последователем его школы, в свою очередь внес в свою игру новые начала. Он показал, что можно и обязательно следует передавать характеры во всей их полноте и истине, не прибегая ни к какому искусственному сценическому оживлению своей роли» [2]). То же самое последовательное воздержание от всяких нарочных сценических эффектов бросается в глаза в пьесах Островского, особенно, если их сравнивать с теми пьесами Кукольника и Полевого, место которых они легко завоевали в нашем репертуаре.

Игра Садовского в пьесах А. Н. была громадным событием не только в жизни самого театра. Она приобретала как бы общественное значение.

Пров Михайлович умер обидно рано. Но с ним не порвалась связь Островского, но продолжала жить в даровитом сыне великого артиста, Михайле Провиче. Он был крестни-

---

[1]) А. Н. Островский. Петерб., «Колос», 1922 г., стр. 5—19.

[2]) Из давних воспоминаний. Еж. Имп. Театр., 1895—96, стр. 481.

ком Островского и этим как бы заранее был поставлен в особую к нему близость. И действительно, его художественное воспитание сложилось под сильным и благотворным влиянием Островского, с которым он коротал много лет под ряд часы его летнего досуга за обычным любимым бездельем— рыбной ловлей. Из бесед за удочкой вырос длинный ряд тех рассказов М. П., которые в повести являются такими же мастерскими картинами быта московской обыденщины, какую дают и пьесы Островского, к которым эти повести особенно близки и по общему складу своего мировосприятия автора[1]).

Поступив на сцену родного ему Малого театра М. П. не мог не стать усердным исполнителем тех ролей в репертуаре своего крестного отца, которые подходили к разнообразию его таланта; за долгие годы своей службы на сцене он переиграл не один их десяток, и первый его выход был 16 сент. 1869 г. в той самой роли Подхалюзина, которую прежде играл его отец, взявший теперь на себя роль Большова. Иные из них были исполнены им с бесподобным мастерством, так что даровитый сын оказался равен своему великому отцу в деле воплощения художественных замыслов их великого друга. Из его поздних ролей особенно надо отметить законченную до мельчайших подробностей роль Мурзавецкого в «Волках и Овцах».

Робким юношей пробовал М. П. свои силы как скромный любитель в роли Андрея Брускова на сцене Артистического Кружка, к которому так близки были его отец и Островский. И судьбе угодно было, чтобы пьесы того же Островского были лебединой песнью его крестника: роль Досужева была сыграна им в день последнего выступления на сцене.

В своей жене Ольге Осиповне Садовской Мих. Прович дал третьего бесподобного художника из той же семьи для исполнения ролей Островского. Ее редкое мастерство речи и доступное только большому таланту чувство художественной меры пришлись особенно кстати при исполнении длинной галлереи свах и приживалок. В них соблазнительно неразборчивой актрисе впасть в пересол и чрезмерно густой

---

[1]) О них см. Б. Варнеке. Ежег., 1910, № 4.

раскраской роли извне погубить всю ценность ее внутреннего содержания. Нужно ли говорить, что О. О. всегда счастливо от этого удерживалась, и игра ее хотя бы в *Не в свои сани не садись* служит недосягаемым примером того подлинного проникновения в сокровеннейшие изгибы авторского замысла, которое совершенно недоступно актрисам, считающим обязанности этого амплуа исчерпанными в подборе пестрых шалей, кричащих чепцов и в передаче внешних ухваток бойкой тараторки.

После Садовского второе место из актеров, связавших свое имя с творчеством Островского, должно быть отведено Л. П. Никулиной-Косицкой. За ней навсегда останется честь блистательного воплощения многих наиболее ответственных женских образов: Дуни («Не в свои сани не садись»), Катерины («Гроза»), Груши («Не так живи, как хочется»). Наиболее тонкие знатоки из числа тогдашних театралов с одинаковым единодушием прославляют мастерское исполнение ею этих ролей, но ей посчастливилось еще меньше, чем Садовскому, в летописях нашего театра. Воспоминания о ней так малочисленны и скудны, что не удивительно полное отсутствие маломальски подробного исследования ее игры. Поэтому мы знаем в сущности только, что ею одинаково были довольны как сам автор, так и зрители, но подробности ее исполнения, повидимому, навсегда погибли.

Л. П. Косицкая была первой и по времени и по совершенству исполнения Катериной на русской сцене. Уж это одно отводит ей почетное место в театре Островского. Но она связана с ним и более тесными узами. Н. Берг [1]) передает, что знаменитый монолог Катерины Островской записал со слов Никулиной-Косицкой. Ее воспоминания [2]), эта драгоценнейшая исповедь прекрасной, тонко чувствовавшей женской души, изобличают во многом сходство характера Катерины с душой этой много испытавшей на своем веку артистки. Поэтический мистицизм—ее основная черта. Подобно Катерине сама Любовь Павловна во все трудные минуты своей

---

[1]) «Русская Старина», 1884, № 6, стр. 656.
[2]) «Русская Старина», 1879 г., № 1—3.

жизни видит вещие сны, дающие ей указания для личного поведения. Вся она напитана глубочайшей религиозностью. Отказ матери пустить ее на сцену—толкает девочку на решение уйти навсегда в монастырь. Добившись своего и сделавшись актрисой, она прежде всего предпринимает благодарственное путешествие в Саровскую пустынь, и описание этого богомолья согрето таким глубоким чувством религиозного проникновения, какое больше всего напоминает переживания Катерины во время церковных богослужений. Подросши, Любовь Павловна вызывает к себе любовь, и в том самопожертвовании, с каким она отдается силе чужого чувства, опять видны признаки того же безропотного подчинения силе мужской страсти, которое и Катерину привело к роковому обрыву на свидание с Борисом. Но самое главное—общее настроение записок, с каждой страницы которых видна редкая глубина переживаний души этой многострадальной женщины, позволяет думать, что едва ли случайно Катерина Островского оказалась по душе, во многом столь близка той актрисе, которая явилась первой и лучшей ее воплотительницей на сцене. Л. П. Косицкая помогла очень сильно успеху пьесы на сцене. Позволительно думать, что не меньше она помогла драматургу и в самую первую полосу его работы над пьесой, когда ее характер послужил основным образцом для его создания Катерины.

Критика единодушно отметила богатство душевных переживаний, которыми Косицкая согревала свое исполнение. В этом видел отличие ее игры от «других даровитых, но холодных душой артисток» Т. И. Филиппов, разбирая ее исполнение роли Дуни Русаковой: «Они от роду не испытывали нежных чувств и в представлении стремятся заменить их жеманством и притворной страстью»[1]). Ее игра вся от души и в этом громадная сила воздействия на зрителя.

На смену Прову Садовскому и Никулиной-Косицкой пришли молодые силы, унаследовавшие от них и ту же близость к великому драматургу и то же умение мастерски воплощать его замыслы. Достаточно напомнить здесь имена Г. Н. Фе-

---

[1]) Москвитянин. 1853, апр., № 7, стр. 130—136.

дотовой и М. Н. Ермоловой. В сборнике, изданном по случаю 25-летия сценической деятельности первой из них в 1887 г. [1]), говорится: «Все, что только есть в репертуаре Островского наиболее общечеловеческого и запечатленного несомненным поэтическим вдохновением включительно до «Снегурочки», было переиграно Г. Н. Федотовой, как лучше не надо». Автор отмечает особенно удачное исполнение артисткой роли Лидии («Бешеные деньги») и Катерины, и Василисы Мелентьевой, при чем последнюю ей вручил сам А. Н., нисколько не обманувшийся в своих ожиданиях. Во вторую половину своей деятельности Г. Н. к этим блестящим образам присоединила жуткое по своей законченности и глубокой правде исполнение роли старухи Мурзавецкой.

Из репертуара Ермоловой достаточно назвать роль Негиной в «Талантах и поклонниках». Критика давно уже установила [2]), что в ней М. Н., приобретая право на имя трагической артистки, достигла предела безупречного мастерства. «Негина, не будучи венцом сценического творчества Ермоловой—бесспорно лучшее ее создание». И действительно, только путем сравнения игры Ермоловой в этой роли с другими ее исполнительницами можно познать все величие ее таланта, находящего и обнаруживающего в характере Негиной такие черты, каких другие, даже наиболее даровитые, и не подозревают. Эта роль в воплощении Ермоловой заслуживает монографического исследования, для которого теперь, повидимому, утеряны нужные материалы, но кто видел ее в ней, тот не будет спорить, что великий в «Аллее Славы» русского театра образ Негиной-Ермоловой имеет все права на самое почетное место.

К этим двум именам можно по праву прибавить еще одно, Е. К. Лешковской, которая 27 января 1893 года сыграла Глафиру в «Волках и Овцах», возобновленных для бенефиса М. П. Садовского. Усердный летописец Московского Малого театра, В. А. Михайловский совершенно справедливо говорит, что театральная Москва еще через 20 лет помнила тон-

[1]) Г. Н. Федотова, 25 лет на сцене Малого театра. М., стр. 16—17.

[2]) Ник. Эфрос. Мария Николаевна Ермолова. Еж. Имп. Т., 1895—1896, стр. 446.

кий образ, созданный молодой актрисой, сумевшей углубить образ Глафиры и обнаружить такие черты ее характера, которые совершенно пропадали в игре ее предшественниц. В сцене обольщения Лыняева Лешковская уже тогда сумела подняться до высоты мастерства своего партнера—А. П. Ленского[1]). Впоследствии артистка с неменьшим мастерством воплотила Лидию из «Бешеных денег».

Этих имен достаточно, чтобы напомнить истину, общепризнанную всеми, кому знакомы судьбы русского театра: Московский Малый театр и при Островском и после его смерти является местом наиболее удачного и проникновенного воплощения его пьес. Но и петербургская сцена давала артистов, которые неразрывно связали свое имя с наиболее удачными воплощениями его репертуара.

Из крупных петербургских актеров Островскому ближе всех был А. Е. Мартынов. На почве художественного сотрудничества выросла и окрепла личная дружба: недаром несчастному артисту суждено было умереть в чужом Харькове на руках у Островского, сопровождавшего его во время последней перед смертью гастрольной поездки.

Разнообразие таланта Мартынова позволило ему переиграть в пьесах Островского ряд одинаково ответственных, но чрезвычайно несхожих ролей. Вот их погодный список.

1853. Беневоленский.—Бедная невеста. 1853. Маломальский—Не в свои сани. 1854. Коршунов—Бедность не порок. 1855. Еремка—Не так живи, как хочется. 1856. Тит Титыч—В чужом пиру. 1857. Бальзаминов—Праздничный сон. 1859. Тихон—Гроза.

Часть этих ролей, Беневоленского и Тита Титыча, те же самые, которые в Москве играл Садовский, но полного совпадения в выборе ими ролей нет.

Особенно большой успех выпал на долю Мартынова в роли Тихона. Нам не дороги хвалебные рецензии газет, свидетельствующие в общих фразах об исключительных восторгах зрителей, «воображение которых будто бы отказывается представить что-нибудь гениальнее этого исполнения». Гораздо цен-

---

[1]) Ежегодн. Имп. Театр., 1913, № 3, стр. 47.

нее те отзывы, которые дают возможность по отдельным намекам проникнуть в замысел артиста. Так есть определенные свидетельства, что «тысячью едва уловимых оттенков уже на пространстве первых актов Мартынов добивался того, что зритель видел в Тихоне не воплощение безвольного простака, а жертву, только падающую в непосильной борьбе». Такое толкование бесконечно углубляло эту роль и ее внутреннее значение по сравнению с теми актерами, которые ограничивались подчеркиванием в Тихоне замашек пьяного купчика, рвущегося погулять вдали от материнского присмотра. Это показывает, что игра Мартынова была одновременно направлена и в сторону углубленного толкования роли развитием тончайших намеков к чисто гуманному «оправдывающему» подходу к персонажу, который в других, более грубых руках остался бы мишенью для одного грубого смеха. Лучшие наши артисты всегда возвышали большинство ролей своим толкованием, вызывая чувство невольной жалости к тем, от кого иначе зритель, пожалуй, способен был бы презрительно отвернуться. В этом высота художественного дарования артиста неразрывно переплетается с благороднейшими проявлениями человеческой души.

Во всю развертывал он мощь своего трагического дарования под конец пьесы, где в рыдании Тихона над трупом Катерины вкладывал столько силы и искренности, что заставлял плакать весь театр [1]). Это исполнение роли Тихона имело поворотное историческое значение в истории русского театра. По свидетельству И. Ф. Горбунова, именно на «Грозе» Мартынов окончательно убил все приемы старой Каратыгинской школы, и каратыгинскому репертуару отведено было место в воскресных спектаклях, в бенефисы инвалидам, даваемых военным кавалерам [2]).

Невозможно продолжать дальше этот перечень актеров, удачным исполнением отдельной роли в репертуаре Островского связавших с ним свою славу. Ему принадлежит слиш-

---

[1]) Н. Долгов. А. Е. Мартынов. СПБ., 1910, стр. 54.

[2]) И. Ф Горбунов. Собрание сочинений, изд. А. Ф. Маркса, т. II, стр. 390.

ком крупное место в истории русского театра со второй половины минувшего века. Ни один наш драматург, если иметь в виду людей с истинно литературным дарованием, не может поспорить с Островским прежде всего по числу своих пьес. Понятно, что всякий мало-мальски видный русский актер выступал в пьесах Островского, и поэтому, если бы этот очерк ставил своей задачей воскресить память каждого актера, кто своей игрой помог росту славы Островского, тогда пришлось бы здесь перебрать чуть ли не всех крупных актеров, подвизавшихся на многочисленных русских сценах, начиная с 50-х годов минувшего века. Это было бы ненужно и потребовало бы слишком много места. Поэтому можно удовольствоваться приведенными выше примерами, способными достаточно убедить, как выиграл и театр, и сам драматург, и актеры, когда за роли в репертуаре Островского брались такие актеры, как Садовские, Никулина-Косицкая или Мартынов. Но одно исключение из гораздо более поздней полосы надо сделать— и помянуть здесь В. Ф. Комиссаржевскую.

В роли Ларисы она выступала в первый же сезон своего пребывания на Александринской сцене 17 сентября 1896 г. Тогдашний режиссер Е. П. Карпов составил подробное описание ее игры в этой роли [1]):

«Вера Федоровна по своим внешним данным мало подходила к этой роли. Нежная, хрупкая фигурка, тонкие черты лица, с грустным выражением карих глаз, застенчивые манеры, все это мало шло к типу страстной, цыганской натуры Ларисы, воспитанной в безалаберном доме г-жи Огудаловой.

И Комиссаржевская, быть может, с внешней стороны мало походила на Ларису Островского, но со стороны внутренних переживаний, в обрисовке характера Ларисы, она не только верно передала все малейшие оттенки чувства Ларисы, но значительно углубила их. Она обрисовала Ларису, как глубокую натуру, для которой любовь не прихоть страсти, а сильное, захватывающее всю женщину чувство. Без него нет жизни!»

---

[1]) Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. СПБ., 1911, стр. 52—58.

Следя шаг за шагом за ее игрой, Е. П. Карпов подводит итог и замечает:

«Успех пьесы и Комиссаржевской был колоссальный. Ролью Ларисы В. Ф. завоевала себе крепкое место в первых рядах труппы Александринского театра».

За роль Ларисы и до Комиссаржевской брались крупные артистки. В Москве в 1878 г. на первом представлении ее играла Федотова, в Петербурге—Савина. По свидетельству современников игра Федотовой была гораздо глубже и тоньше толкования Савиной, которая все внимание сосредоточила на «цыганских» страстях в характере Ларисы, при чем артистка, повидимому, не вполне сумела распознать всю пропасть, отделяющую Ларису от Фени в мелодраме Шпажинского, поставленной в том же году и доставившей и Савиной, и пьесе такой успех, что в первый же сезон «Майорша» прошла 29 раз. Этот успех соблазнил остальных актрис, и они в толковании Ларисы по преимуществу стали придерживаться установленного Савиной шаблона, но чем сильнее талант их уступал размерам большого дарования Савиной, тем менее выходила у них Лариса; у иных, особенно у любительниц, сводившаяся до уровня заурядной искательницы приключений и бурных радостей жизни, так что гибель Ларисы и дивный финал с его всепрощающими нотами становился для зрителя непонятен: такая Лариса, какую уже всего чаще приходилось видеть до Комиссаржевской, прекрасно могла бы и после поездки за Волгу с Паратовым устроиться на положении законной жены Карандышева, покоряющей к своим ногам всех, от Мокия Парменыча до Васи Вожеватого включительно. За Комиссаржевской навсегда останется заслуга обнаружения и окончательного установления трагического надрыва в душе Ларисы, которая в силу этого, как истинная жертва вечерняя, была не жилица на белом свете и должна была погибнуть[1]). Благодаря Комиссаржевской Лариса вошла в ряды героинь русской трагедии, и падающий от нее свет заново осветил природу и ее неудачливого жениха Каран-

[1]) Н. Долгов. Ежег. Имп. Театров, 1914, № 3, стр. 66—75. Ф. Степпун. «Русск. Мысль», 1913, № 1, стр. 25—29.

дышева, который из чуть ли не водевильного простака превращается в родню персонажам Достоевского, в неудачника, глубина чувства которого не находит только достаточного выражения ни во внешнем его облике, ни в проявлениях этого чувства, что и приводит его к роковой развязке. Свой тончайший замысел артистка умела гениально выдержать и на всей планировке роли и на отдельных ее моментах. Всю пленительную гибкость своего голоса применила Комиссаржевская к передаче переживаний Ларисы, и каждое ее слово глубоко трогало и волновало зрителя прежде всего искренностью и надрывом ее страданий. Но особенной глубины достигала она в третьем действии, когда, исполняя под гитару пошлейший цыганский романс, в его избитые слова Комиссаржевская вкладывала столько глубоко-выстраданного содержания, что становилось совершенно понятным признание Паратова, что он «с ума сойдет». Благодаря потрясающему исполнению В. Ф., этот романс становился чуть ли не ключом всей роли, предопределяя ее трагическую развязку и раскрывая истинную природу души Ларисы. Никакие слова не способны передать силы впечатления, которое производила В. Ф. в этой сцене. Почти никто не был в силах без слез слушать ее пение, и были театралы, которые годами не пропускали ни одной постановки «Бесприданницы» только для того, чтобы прослушать, как разрывала свою душу Лариса, укладывая всю бездонную тоску своего сердца в «Не искушай меня без нужды».

Громадный успех Ларисы-Комиссаржевской заслонил прекрасное исполнение ею другой роли в репертуаре Островского. Когда 30 августа 1900 г. она сыграла «Бедную невесту», критика не нашла в ней повторения того откровения, которым явилась ее Лариса, и поэтому гораздо меньше уделила внимания ей, несмотря на все достоинства исполнения и этой роли. Вероятно, потому и Е. П. Карпов не остановился на этой роли с той же подробностью, ограничившись только упоминанием. Отчасти вредило и то, что здесь В. Ф. повторила в роли Марьи Андреевны те самые краски, которые за год до того она показала в «Холостяке» Тургенева, отчасти, может быть, сказалось здесь и то, что в роли Марьи

Андреевны в свое время иные театралы видели на той же Александринской сцене П. А. Стрепетову. Она в сезон 1884—1885 г.г. имела в ней громадный успех, при чем критика особенно отличала сцену ее первого объяснения с Меричем[1]).

Поэтому «Бедная Невеста» не смогла вытеснить «Бесприданницу», и в то время, как в первый же сезон эта возобновленная после долгого промежутка пьеса прошла только 6 раз, на долю не сходившей с репертуара «Бесприданницы» в сезон 1900—1901 г.г. выпало снова 7 представлений, так что с Островским на роли Ларисы Комиссаржевская навсегда соединила свое имя в летописях русского театра.

Этих примеров достаточно, чтобы убедиться, как часто до наших дней появлялись актеры, блестяще воплощавшие отдельные роли его разнообразного репертуара, который так богат и неисчерпаем, что таланты самой разнообразной природы и направления находили в нем одинаково богатое применение своих сил. Но этого мало. Не хорошо, если пьеса держится на исполнителях двух-трех ролей, блестящая игра которых только сильнее подчеркивает и дает чувствовать убожество и серую бесцветность остальных. Для настоящего успеха нужно, чтобы все роли вплоть до выходной исполнялись одинаково ярко и проникновенно, не оставляя в общей картине незаполненных кусков. Старые театралы хранят благоговейную память о таком исполнении многих пьес на сцене Московского Малого театра во времена Садовского. Тогда выработались актеры, сосредоточившие все свое внимание на исполнении иных выходных ролей в пьесах Островского. И ими очень дорожили, но тайна такого дружного «концертного» исполнения воскресала и много раз позже на нашей памяти. Автор этих строк во дни своей молодости сам был свидетелем, как с такой образцовой равномерностью сыграны были на московской сцене «Волки и Овцы», «Бешеные деньги». Исполнители самых маленьких по объему ролей в этих пьесах ничем не уступали О. О. Садовской, ее мужу, Лешковской, Федотовой, Ленскому или Правдину, которым были отданы главные роли. Самый придирчивый зритель не сумел бы

---

[1]) Ежегодн. Имп. Т., 1914, № 1, прил., стр. LXXII.

в этих спектаклях указать матерьял, оставшийся недостаточно воплощенным на сцене. Приблизительно в те же годы на сцене Петербургского Александринского театра немногим хуже шла «Правда хорошо, а счастье лучше» с Жулевой, Стрельской, Варламовым, Давыдовым в главных ролях.

И не даром старый Александринский театр так дорожил Петром Александровичем Петровским, который сорок лет играл одних только слуг, и когда после его смерти роль садовника в «Правда хорошо...» пришлось передать в другие руки, стало ясно, как ответственно исполнение даже этой роли и как много мастерства и подлинного художества может проявить и на таком материале актер, значение которого вовсе не соразмерно числу строк исполняемой им роли.

После этих исторических справок невольно возникает желание также определить природу и свойство тех художественных задач, которые Островский ставил актеру. Конечно, самое ценное в этом направлении пропало. Это те указания, которые давал Островский актерам по поводу той или иной роли. Никто не постарался записать и сохранить этот материал. Ему заменой отчасти может служить кой-что в записке о театральных школах, поданной в 1881 году (Собр. соч. изд. «Просвещение», т. IX, стр. 695—710).

Приходится поэтому итти в поисках за этим материалом окольными путями. Прежде всего здесь находим устные указания в речи на юбилее А. Е. Мартынова. На юбилейном его чествовании 10 марта 1859 г. Островский открыто подчеркнул в своей роли, что́ больше всего он ценит в игре актера.

«Ваша художественная душа всегда искала в роли правды и находила ее только в одних намеках. Вы помогали автору, вы угадывали его намерения, иногда неясно и неполно выраженные. Из нескольких черт, набросанных неопытной рукой, вы создавали оконченные типы, исполненные художественной правды» [1]).

Только скромность оратора заставила его говорить про неопытную руку драматурга. Наоборот, пристальное изуче-

---

[1]) Ежегодн., 1904—1905, стр. 507.

ние художественной манеры самого Островского изобличает, что он в отличие от наивных и грубых приемов своих предшественников воздерживается от подчеркнутого письма всей кистью; наоборот, наиболее удачные черты характеров он тонко намечает едва приметными для поверхностного глаза мазками, и порой нужно чутье большого сценического таланта, чтобы в этом намеке прочесть замысел драматурга и по неоконченной им канве вышить тонкие узоры, полные внутреннего содержания.

Благодарит Островский Мартынова и за то, что он избежал искушения, которому часто поддаются комики, искушения тем более опасного, что оно льстит скорым, без труда дающимся успехом. «Вы никогда не прибегали к фарсу, чтобы вызвать у зрителя пустой и бесплодный смех, от которого ни тепло, ни холодно». Эти драгоценные слова в полном объеме приложимы и к тому драматургу, который вывел на русскую сцену и Хлынова и Мишу Бальзаминова. Но это именно отвращение от фарса удержало его от той пустой игры комическими средствами, которой так злоупотребляли те авторы множества смехотворных водевилей, к материалу которых Островский часто подходил вплотную, но всякий раз счастливо умел уберечься от падения в ту пропасть чисто внешней веселости, ради которой они жертвовали и правдой рисунка и достоинством своей работы.

Затем, хотя чисто научное изучение техники Островского только еще началось, все-таки кое-какие наблюдения и в этом направлении могут быть сделаны.

П. О. Морозов извлек из черновых бумаг Островского листок с набросками статьи о сценическом искусстве, где он поднимает, между прочим, такой вопрос: «Отчего легко учить мои роли? В них нет противоречия склада с тоном: когда пишу, сам произношу вслух» [1]).

Это признание—ключ ко всему искусству техники Островского. Ин. Ф. Анненский уже давно доказал, что в то время, как Гоголь был поэтом зрительных впечатлений, Островский вместе с Писемским, наоборот, стоят во главе так называемых

---

[1]) «Вестник Европы», 1916 г., окт., стр. 84.

«реалистов-слуховиков», т.-е. поэтов звуковых впечатлений, виртуозов звуковых изобретений [1]). Только что приведенное признание самого Островского—лучшее этому подтверждение. И в то время, как Гоголь по три раза собственноручно рисует заключительную картину «Ревизора», заботливо описывает наружность своих персонажей вплоть до лысинки Добчинского и его брюшка, Островский на этот счет почти совсем равнодушен и воздерживается от всяких указаний в этом направлении, очевидно, внешнему облику своих фигур не придавая большого значения. Если в письмах к знакомым актерам он и делает указания на счет выбора костюма, то больше всего думает он при этом о бытовой правде. Так он не советует Бурдину надевать казенетовый сюртук: «В окружной суд в казенетовом не ходят, надо хоть дешевый, а черный суконный» [2]).

И этот уклон в творчестве Островского тесно связан, как и следовало ожидать, с общей природой. Островский умел не только чувствовать красоты речи, он и сам мастерски воспроизводит их в своем чтении. Вот что рассказывает артистка Н. С. Васильева, в доме матери которой А. Н. не раз читал свои пьесы: «Островский был художественным чтецом. Каждому лицу давал он такую обрисовку, что актеру легко было воспроизводить замыслы автора. Характеристика была ясна. А как образно, с каким воодушевлением и разнообразием интонаций читал он народные сцены! Артисты благоговейно слушали его!» [3]).

Конечно, не один Островский—художник звуковых впечатлений. Кроме Писемского, сюда надо отнести и Мельникова и Лескова. Но Мельников, при всех плохо оцененных достоинствах своей близкой к природе поэзии, все-таки наполовину этнограф, подбирающий особенности языка хорошо знакомых ему волгарей с одинаковым усердием, как и их поверья, обычаи и нравы. Лесков редкий ювелир русского слова—жадный антиквар языковых редкостей; ценой гро-

---

[1]) Книга отражений. СПБ., 1906, I, 110.
[2]) Артист, 1892, № 19, стр. 22; ср. № 20, стр. 12.
[3]) Ежегодн. Имп. Театр., 1909, № 1, стр. 4.

мадных усилий отыскивает он отовсюду словесные редкости, набранные из самых разнообразных источников во время многолетних поисков, а затем, показывая их своему читателю, как всякий антиквар, больше всего любуется ими сам, смакуя их редкость и упиваясь их ценностью. Зайдя в свою сокровищницу, он без устали наслаждается ее богатствами и в порыве увлечения не жалеет чужого внимания, не замечая, что посторонний глаз, пожалуй, уже успел устать от этого слишком яркого блеска без счета рассыпанных перед ним богатств.

Совсем иначе относится к своим богатствам Островский; он давно с ними сроднился и уверен, что в любую минуту ему с лихвой хватит их и, умело выбирая лишь то, что действительно нужно, всегда спокойно достает из своих несметных богатств такое словечко, которое одно, как бриллиант чистой воды, сверкает куда ярче целой пригоршни пестрых самоцветных камешков стиля Лескова.

Актер должен чувствовать это восходящее к самой глубине художественной природы Островского целомудренное воздержание его кисти от всяких подчеркиваний, и свое исполнение вести в том же духе не внешнего щеголяния бытовыми красками, а выражением душевной жизни, чрез согретые чувством краски слова передаваемой душе зрителя.

Из воспоминаний хотя бы А. С. Суворина о читке П. М. Садовского видно, что именно он в этом искусстве и подходил особенно близко к замыслам Островского, соединяя необыкновенную жизненную правду с полным отказом от тех подчеркиваний, без которых не обходятся остальные рассказчики [1]).

Полная реальность игры, составлявшая одну из основных особенностей этой школы, соединенная с точным воспроизведением бытовых особенностей, вводила в заблуждение многих недостаточно вдумчивых «ценителей» этого «нового слова» русской сцены [2]). Они не понимали, как много технического навыка и художественного опыта нужно было

---

[1]) Театральные очерки. СПБ., 1914 г., стр. 428—429.

[2]) Ср. Д. Д. Коровяков. Вокруг театра. СПБ., 1894, стр. 56 сл.

иметь актеру в своем распоряжении для того, чтобы зрителю казалось, будто «перед ним стоит лицо хорошо знакомое, которое он где-то видел, имел с ним дело и только на время забыл его фамилию»,—как писал С. В. Максимов про Садовского. Они думали, что достаточно только умения говорить на о̀, стучать по сцене сапогами и подвязывать длинные бороды—и живые Русаковы и Брусковы возникнут сами собой. Кажущаяся легкость бытовой игры стала обманчивой приманкою для целого потока самоучек, запрудивших нашу сцену в семидесятых годах. Как далеки они были от требований самого Островского, лучше всего видно из его глубоко справедливых слов о тех, кто пошел на сцену «только из страсти рядиться, из желания видеть себя в разных костюмах», и о том расстоянии, которое отделяет таких самоучек от «подготовленного правильной школой актера». Ради подготовки его и была написана Островским в 1881 г. «Записка о театральных школах», где он решительно опровергает мнение, будто «актером можно быть не учась, что довольно врожденных способностей для того, чтобы с успехом подвизаться на сцене».

Суворин, долго следивший за постановкой пьес Островского на петербургской сцене, отмечает, что не находилось часто актеров, которые сумели бы истолковать матерьял своих ролей. На это жалуется в рецензиях на «Василису Мелентьеву» [1]), «Дмитрия Самозванца» [2]), «Волки и Овцы» [3]). И если эти жалобы направлены против таких видных актеров, как В. Самойлов, Монахов, Читау, Варламов, отсюда ясно, как глубоко это падение коснулось даже образцовой сцены. В провинции оно, конечно, было еще глубже.

За последние годы драмы Островского не избежали общей участи и подверглись существенному искажению из-за того, что в поисках за новыми путями сценического воплощения режиссеры-новаторы усвоивали при их постановке стиль, совершенно им чуждый. Передвижной театр Гайдебурова

---

[1]) Собраны в Театр. очерках, стр. 212.
[2]) Стр. 414.
[3]) Стр. 470.

ставил «Грозу» в стиле византийского иконостаса, придав персонажам рельефную статуарность и составляя из персонажей пьесы оживленную икону.

В лучшем случае это основано на глубоком заблуждении. Икона создается молитвенным настроением и обращена к благоговейному чувству молящихся. Настроения и переживания и Островского и его зрителя с этим ничего общего не имеют. Самое пристальное изучение и личного характера Островского и его пьес тщетно искало бы в них хотя бы малейшие следы религиозного мистицизма, без которого не мыслим искренне выдержанный «иконостасный» стиль. И зритель идет в театр совсем с другими чувствами, чем в моленную или в церковь. Стало быть, ставя «Грозу» в стиле иконостаса, режиссер допускает грубое смешение источников и целей художественного произведения, ведя его по совершенно чуждому пути.

Нелепой должна показаться попытка использовать для Островского яркость стиля лубка. Соблазниться постановкой Островского в стиле лубка мог только тот, кто одинаково чужд пониманию художественной природы и лубка и самого Островского. Творчество лубочных мастеров построено на наивном, непомерно упрощенном восприятии того, что в действительности представляет гораздо бо̀льшую ценность и отличается недоступной для той толпы, которая и творит лубок, сложностью. Лубок безжалостно упрощает одинаково и обыденную жизнь, и политику, и веру, и искусство, подходя к их восприятию с самым упрощенным, полуживотным углом зрения. Глаз лубочника скользит только по поверхности предмета и явления, останавливаясь на том только, что подходит к его собственным чересчур упрощенным потребностям и запросам. Жизнь превращается в цепь смешных эпизодов, политика в надоедливые для обывателя проявления капризов и насилий правителей, искусство в его толковании, все равно, будет ли это народная сказка или сложный замысел поэта, доходит до сознания лубочника приблизительно так же, как мудрая книга до слуха наивного ребенка. Правда, за это разлагающее искажение лубочник вознаграждает тем зубоскальством и чуткой способностью подмечать все противоречия, которые придают ему громадную сатирическую ценность, де-

лающую лубок надежным выражением народных настроений и взглядов.

Вот если бы и сам Островский подходил к жизни с такой упрощенной меркой, его пьесы можно было бы ставить в стиле лубка. Он гораздо ближе к какому-нибудь Лейкину или Мясницкому, чем Островскому, которому только близорукая предумышленность способна отказать в самом глубоком и проникновенном восприятии жизни. Творец Снегурочки и Дуни Русаковой бесконечно далек от настроений, которыми насквозь пропитано чувство, лежащее в основе громадного большинства лубочных картин. Островский не упрощал и не опошлял жизнь, а наоборот, в самом сереньком ее обиходе умел подмечать струю высокой красоты и высшего порядка, что совершенно недоступно лубку.

В поисках за неведомым им «стилем Островского» новомодные режиссеры додумались до попытки поставить «Грех да беда на кого не живет» в стиле «русского платка». Это осуществил Озаровский осенью 1916 г. на сцене «Московского Драматического театра». По словам рецензента, «режиссер выпустил действующих лиц в зеленых, красных, синих кафтанах, в медно-красных бородах и, если хотите, создал впечатление цветистости, столь необходимой для «платка», но—замечает Ю. Соболев—ставить драму русского Отелло,—драму несложную, ясную, несколько грубоватую, ставить ее в стиле «русского платка», т.-е. в стремлении дать тот пестрый и яркий «букет», который расшит по старинным русским шалям, значит не чувствовать самого Островского... Получился какой-то излом, какая-то ненужная модернизация» [1]). Также отрицательно отнесся к этой затее и Э. Бескин в «Театральной Газете» [2]). Он видит во всей постановке признаки выдумки, отсутствие подлинного стиля. «На редкость безвкусны декорации и костюмы, с потугами на лубок».

Обозревая сценическую судьбу пьес Островского, мы видим, что и критик и зритель подходил к ним с разной меркой, искал совсем различные ценности и открывал новые достоин-

---

[1]) «Искусство», 1916 г., № 2, стр. 18.
[2]) 1916 г., № 37.

ства в зависимости от того, что́ отвечало его собственным запросам и настроениям, и под этим углом зрения сценическая судьба Островского распадается на 3 периода. При первом своем появлении на сцену комедии Островского произвели поражающее впечатление своей правдой, которую не мог не ценить чуткий зритель после набившей ему оскомину фальшивой ходульности и слезоточивой подделки под романтику пьес Кукольника, Полевого и других кумиров нашего театра при Николае Павловиче. И. Ф. Горбунов сохранил на страницах своих воспоминаний живое отражение того восторга, который вызвал Любим Торцов в исполнении Садовского. В его лице на русскую сцену пришла и прочно утвердилась на ней та правда жизни, которую безжалостно попирали наши кустарные романтики, и с нею «пришел конец сценическим пейзанам и Кукольнику» [1]).

И первая полоса сценического успеха Островского определяется этим искренним восторгом пред жизненною правдивостью его пьес, достигая своего предела по поводу художественных достоинств «Грозы», которая объединила наиболее крупных и чутких знатоков литературы.

Но 70-е годы принесли с собой понижение общих литературных вкусов; из рядов критики уходят наиболее яркие ее представители, и после расцвета эпохи великих реформ наступают серенькие будни тусклого литературного и умственного прозябания. На фоне общего потускнения и театр наш теряет свою былую свежесть. Прежнего подъема нет одинаково и по ту и по другую сторону рампы. Зрителя-энтузиаста сменяет пресыщенный посетитель театра, ищущий в нем не душевного просветления, а временного развлечения от скуки, чему больше всего способствует воцарившаяся тогда оперетка, столь ненавистная Островскому, и злободневная драма, призрачной дымкой своих обличений только разжигавшая почву для отождествлений и толкований самого обывательского характера. Смерть Островского нисколько не отразилась на устойчивости положения его пьес в русском репертуаре. Статистика их постановок на

---

[1]) И. Ф. Горбунов. Сочин. т. II, стр. 385.

казенных сценах обеих столиц за четверть века после смерти драматурга устанавливает однообразную картину, приобретающую своей прочностью и закономерностью особую внушительность: почти ежегодно шло на обеих сценах приблизительно по 10 пьес. Наименьшая цифра—4 постановки приходится на московский сезон 1892—1893 г.г., когда там сыграли всего 4 его пьесы; наивысшую цифру отдельных постановок дает опять-таки Москва с 14 пьесами, поставленными в сезон 1903—1904 г.г. Каждая из этих пьес шла в сезон по нескольку раз, так что в общем на долю репертуара Островского приходится ежегодно несколько десятков спектаклей. Самая крупная цифра—81 спектакль Московского Малого театра в сезон 1898—1899 г.г., но зато в том же театре были годы и очень скудные в этом отношении: так 1890—1891—всего 7 спектаклей отходило под пьесы Островского, тогда как в Петербурге наименьшую цифру дает 1899—1900 г.г. с 21 спектаклем из репертуара Островского. Вообще, прочные связи Островского с Москвой и ее Малым театром заставляли бы думать, что на долю Москвы придется гораздо более видная доля общего числа постановок пьес А. Н. Но цифры это опровергают: в действительности Александринский театр нисколько не реже, чем Московский Малый, обращался к репертуару Островского.

Для театральной провинции у нас нет никаких статистических данных, и в этом отношении историк русского театра должен завидовать своему немецкому собрату, в распоряжении которого хотя бы для таких драматургов, как Гёте, Шиллер и Лессинг, есть обработанные цифры постановок каждой пьесы и по отдельным годам и по городам. У нас соответственные данные должен хранить за прежние годы архив Общества Драматических Писателей и Композиторов, и было бы очень кстати, если бы кто-нибудь теперь занялся таким подсчетом и в хронологическом и в топографическом направлениях. Он может дать поучительные итоги не только для изучения самого Островского, но и для определения колебания вкусов нашего провинциального зрителя в зависимости от места и тех течений, которые властвовали переменно в репертуарных запросах русского зрителя.

Пока приходится довольствоваться общими впечатлениями, и они заставляют предполагать, что прилегающие к Москве губернии, Поволжье и Сибирь были для Островского гораздо более гостеприимны, чем западные окрайны и Украина с Крымом, где Островского чаще всего ставили только по случаю гастролей столичных актеров, и еще очень недавно автору этих строк пришлось слышать от одного из лучших знатоков харьковщины заявление, что там Островский является почти совсем чужим писателем.

Это понижение общего художественного уровня нашего театра, заставлявшее в 70-х годах многих театралов опасаться полного падения театра, что с особенной страстностью выразил А. С. Суворин в большой статье на страницах «Вестника Европы» (1871 г., № 1), отразилось и на исполнении пьес Островского. Справедливости ради надо отметить, что тот реализм, с которым неразрывно связывали творчество Островского, представлял опасность упрощения истинного значения театра Островского даже для сторонников его школы. И эти последние тридцать лет минувшего века составляют второй наименее удачный период в истории театра Островского.

Только в самом конце минувшего века, в связи с общим углублением художественных вкусов руководящих кругов русского общества, стала ясна и актерам и критике новая сторона творчества Островского. Случилось это отчасти в противовес тому ярко отрицательному отношению к Островскому, наиболее резким представителем которого явился А. Н. Айхенвальд[1]). Односторонность и беспочвенность его толкований слишком резко били в глаза. И, как бы в противовес его отрицанию Островского, на страницах московской «Театральной Газеты» (1914 г., №№ 35—43) Э. М. Бескина А. И. Южин выступил с совершенно иным подходом к творчеству Островского. Его статьи были особенно ценны потому, что в них выражалось, очевидно, то мнение, которое к этому времени сложилось среди наиболее чутких актеров. Лариса Комиссаржевской и Негина Ермоловой—наиболее яркие тому примеры. Но они не одиноки. В ту же

[1]) Б. В. Варнеке. Заметки об Островском. Одесса, 1911, стр. 92.

пору иногда совершенно неожиданно актеры, никакой, казалось бы, связи не имевшие с новыми движениями в области нашего театра, обнаруживали совсем новый подход к Островскому. Сюда прежде всего относится выступление хотя бы К. А. Варламова в роли Русакова и Большова [1]).

Трудно решить, знал ли сам Варламов, как при первой постановке на сцену эту роль играл Пров Садовский, но во всяком случае, случайно или нет, его игра вполне подходит к тому, в чем Т. И. Филиппов видел основную ценность игры Садовского [2]).

И если можно строить догадки о том, как играли актеры, известные нам из воспоминаний современников, то наиболее правдоподобным является вывод, что именно эта полная душевной насыщенности и углубленности игра лучших артистов последних десятилетий есть возвращение на тот славный путь, по которому шли когда-то в репертуаре Островского Пров Садовский, Никулина-Косицкая, Мартынов. Таким образом, после упадка и блужданий семидесятых и восьмидесятых годов, утративших понимание подлинной ценности Островского, наших артистов сам рост их художественного сознания естественно привел к самому правильному воплощению замыслов Островского. И это движение приобретает особенное значение, если принять во внимание, что одновременно и научно-эстетическое изучение Островского в итоге привело в наши дни к утверждению того, что когда-то разгадал В. Ф. Одоевский [3]); и сценическую судьбу Островского можно, повидимому, правильнее всего изобразить в виде круга, линия которого в конце сливается с своей исходной точкой. Такова была судьба Шекспира, которого только Гаррику удалось после годов забвения и искажения вернуть в подлинном виде театру. Это дает и нам право верить, что воскрешенный на нашей памяти усилиями наиболее чутких художников нашей сцены Островский не призрачная тень, а вошедший в вечную жизнь искусства подлинный мастер русского театра.

---

[1]) А. Кугель. Ежегодн. Имп. Театр., 1901—1902, стр. 274.

[2]) Москвитянин, 1853, апр., № 7, стр. 133.

[3]) См. Н. Е. Эфрос. А. Н. Островский, стр. 7.

Вас. Сахновский.

Влияние театра Островского на русское сценическое искусство.

I.

В 1872 году в книжке «Сценическое Искусство» Боборыкин писал:

«В последние двадцать лет бытовой репертуар внес новую жизнь в русскую драматическую поэзию, но имел вместе с тем и дурное влияние на развитие театрального искусства. Он возбудил в большинстве наших актеров весьма печальное самомнение. Они вообразили себе, что изобразить какой-нибудь сословный или местный типик, значит достичь вершины сценического творчества. И в течение этих двадцати лет значительно задержана была выработка хорошего сценического акцента, пригодного актеру, к какой-бы специальности он себя ни готовил. Можно было бы во внимание к нашей молодости простить русскому театру такое увлечение «полушубников» (так называют театралы актеров, играющих бытовой репертуар), если бы по этой части русское искусство сделало действительно громадные успехи. А ведь на поверку оказывается, что число актеров, художественно изображающих купцов и крестьян, на всю Россию самое ограниченное; общий же строй исполнения купеческих и крестьянских драм и комедий не только в провинции, но даже в столицах, до сих пор самый посредственный. У нас придают народным типам такой художественный и общественный смысл, какой они утратили на Западе».

Не трудно понять, что речь идет об Островском и о его репертуаре, преимущественно состоящем из купеческих и

крестьянских драм и комедий. Автор книги упрекает Островского в том, что указанный выше репертуар портит актеров и, если не портит, то во всяком случае искривляет дарования, потворствуя национальным особенностям исполнителей бытовых ролей, это ясно также и из того, что в статье своей «Островский и его сверстники», напечатанной в 1878 году в «Слове», Боборыкин те же мысли повторяет с комментариями, очень подробно разбираясь, в чем вина Островского, и как и чем влиял он на своих сверстников, драматургов и актеров.

Очевидно, что за шесть лет со времени первой статьи Боборыкин не только не изменил своих взглядов на Островского, но пришел к точным выводам, подтвердившим правильность ранее высказанных соображений. Вот его выводы:

«Бытовые пьесы Островского явились как раз тогда, когда на московской сцене новые сценические дарования нуждались в создании реальных типов из сфер более близких к народной жизни. Щепкин был тогда представителем обще-человеческого искусства с самыми лучшими европейскими традициями... Но репертуар конца сороковых годов в своем комическом отделе пробавлялся кой-какими переводными пьесами и получал по необходимости водевильный характер. Таким актерам, как Садовский, Сергей Васильев, Шумский нужны были иные замыслы, иные лица и характеры; они их и нашли целиком в первых же пьесах Островского... Точно также и для женских талантов открылась возможность создавать народные типы. Актрисы, которые чувствовали себя неловко в переводных комедиях и драмах, не имели ни характерной внешности, ни тона, ни манер, вдруг преобразились потому, что стали играть простых женщин и девушек, каких им не трудно было наблюдать на каждом шагу. Вся Москва бегала смотреть на Косицкую в «Не в свои сани не садись»... Во всем строе игры произошел перелом. В даровитых артистах поднялась только правда и простота игры; но на массу сценических посредственностей купеческо-бытовой репертуар повлиял иначе... до преобладания пьес Островского, т.-е. до половины пятидесятых годов, репертуар, при всей своей бедности в оригинальных пьесах, заставлял актеров и актрис

заботиться несколько больше о выработке необходимых сценических приемов, о своей дикции, манерах, умении вести диалоги и выполнять сильные драматические места... и когда репертуар Островского овладел сценой, то все посредственное почувствовало сейчас же значительную легкость. Все бросились на купеческие роли, видя, что они, в сущности, гораздо легче, что тут можно, усвоив себе две-три смешных интонации, играть большой репертуар без всяких особенных усилий, воображения, вкуса и наблюдательности. И только самые даровитые артисты сохранили способность к разнообразию игры; но и они не в состоянии были поддержать на наших лучших сценах хорошие обще-европейские традиции искусства. Шестидесятые годы были бесспорно окрашены колоритом ограниченного натурализма в актерском исполнении. Некоторые критики, восторгаясь пьесами Островского, стали проповедывать особую теорию, которую я позволю себе назвать «теорией русской актерской распущенности».

Такой упрек, резкость и решительность выводов знатока и ценителя западного и русского театра, на протяжении слишком двадцати лет следившего за пересозданием русской сцены творческими усилиями Островского—очень интересен. Он дает нить. Мысли Боборыкина помогают выбраться из лабиринта мнений критиков, театральных рецензентов, благословляющих и ненавидящих Островского.

На самом деле с одной стороны статьи в «Антракте» и «Моск. Ведомостях» А. Н. Баженова, «строго изящный вкус которого и ясное понимание дела не могли удовольствоваться пьесами Островского», по мнению современника Баженова, В. Родиславского, будто бы тоньше чувствовавшего драматургию и сцену, чем Аполлон Григорьев.

А. Н. Баженов, прекрасный театральный критик, почти всегда недоволен матерьялом, даваемым для сцены Островским, и суров к нему.

С другой стороны, в те же шестидесятые годы Е. Эдельсон в «Библиотеке для чтения» отмечает главную силу Островского «в умении выхватить из русской действительности характеры и типы, посредством которых он объяснял нам корен-

ные основы миросозерцания и общественного склада, из которых слагается весь чисто-русский быт». Он полагал, что Островский ставил новые задачи русской сцене, которые она не вполне была в силах разрешить.

Далее, в семидесятых годах, например, статья X. Y. Z., напечатанная в «Голосе» 1875 г. № 86 В. В. Чуйко, статья яркая, написанная по сетке сравнительного метода, с темпераментом раскидывающая докучных хулителей Островского, вопивших о потускнении его таланта:

«Разве западные литературы,—пишет он,—наиболее богатые, наиболее развитые, пренебрегают элементом народности? Разве Диккенс и Тэккерей не разрабатывали подробно и тщательно народность некультивированную, застывшую? Разве внешняя отделка мелочей и подробностей обычая мешает хотя бы Стендалю или Меримэ разрабатывать самым тщательным образом внутренний психический мир? Г. Языкову понадобилось доказать бессодержательность Островского, и вот он строит проблематическую теорию, не основанную ни на каких точных фактах и до такой степени туманную, жидкую, что она ничего собственно не объясняет».

Но рядом со статьей В. В. Чуйко, с глубокими статьями Боборыкина, подводящего итоги критикам Островского, имеем десятки статей в таких изданиях, как «С.-Петербургские Ведомости» (статьи В. Маркова и В. Буренина), «Московские Ведомости» (статьи Д. Аверкиева), «Новости», «Рижский Вестник», «Петербургский Листок», «Русский Мир» (статьи В. Авсеенко), «Гражданин», «Одесский Вестник», «Вестник Европы» (статьи Е. Утина) и т. д., в которых влияние театра Островского на современную ему сцену и общественное сознание деятелей театрального искусства рассматривается если не как задерживающее развитие разных сторон и сил русской сцены, то искривляющее их.

Вот, например, Буренин пишет о «Последней Жертве» [1]: «Не разберешь хорошенько, шалит ли художник пародией комизма или в самом деле он схватил настоящую суть коми-

---

[1]) «Новое время» 1878 г., № 695.

ческой разговорной речи. Чем дальше пишет г. Островский, тем больше он усваивает себе эту изумительную простоту языка, и, право,

Я боюсь, что на сорок пятой, на пятидесятой пьесе почтенного автора эта простота дойдет до полнейшей вычурности (курсив мой).

Критика восьмидесятых годов еще определеннее заподозревает однобокость таланта Островского. И «Невольницы» и «Красавец Мужчина» вызывают те же упреки, что и «Богатые Невесты»:

«У г. Островского, при всем однообразии его техники, нет соперников по части создания типов, у него также много наблюдательности и умения уловить отдельные черты, манеры и язык некоторых слоев московского общества; но, как только наш драматург берется создавать типы общечеловеческие и в особенности желает проводить тенденции или воплощать принципы, то явное бессилие обнаруживается, как в замысле, так и в исполнении».

Мораль его пьес этого типа странна и рутинна. Таков был приговор большинства вооруженных критическим пером, вынесенный пьесам, изображающим жизнь образованных кругов русского общества 70-х—80-х годов.

Его обвиняли в том, что «обнимая своим воображением, наблюдательностью и внутренним чувством такую обширную область творчества», он «не выяснил себе самому определенных взглядов на судьбу русского народа, на его прошлое, его теперешнюю культуру и открывающуюся перед ним будущность».

Итак, с конца сороковых до половины восьмидесятых годов драматург впивается глазами в толщу всех слоев единого материка народа, и куда бы ни упал его глаз при бесчисленном разнообразии лиц, видит один духовный тип, старую погудку на новый лад.

Конечно, эту особенность драматурга нельзя было не заметить, и тридцать лет не малый срок, в который выпукло вылилась наблюдающая мысль русской литературно-театральной критики, возопившей о влиянии театра Островского на русское сценическое искусство.

Он оказал влияние и, оказывая, складывался в такое диковинное существование, красоту, строение и радость, появление на свет которой можно понять, не разымая по частям, не сравнивая части с чуждыми ему существованиями, а творчески угадав гармонию целого.

II.

Достоевский в письме своем из Флоренции Страхову (6 апреля 1869 г.) между прочим пишет: «Островский—щеголь и смотрит безмерно выше своих купцов. Если же и выставит купца в человеческом виде, то чуть-чуть не говоря читателю или зрителю: «Ну, что ж, ведь и он человек». Знаете ли, я убежден, что Добролюбов правее Григорьева в своем взгляде на Островского. Может быть, Островскому и действительно не приходило в ум всей идеи на счет Темного Царства, но Добролюбов подсказал хорошо и попал на хорошую почву». И далее, правда, в одной строчке высказывает очень сильную мысль о предвзятости, намеренности письма Островского: и в развитии драмы, и в написании условий для проявления характера.

Достоевский прав, он высказал тонкое замечание о манере письма Островского и, конечно, не только по отношению к его купцам; также написаны Островским и помещики, и чиновники, и приват-доцент Цыплунов.

И наоборот, я думаю, что Боборыкин совершенно не прав, когда пишет о том, что, изображая светское общество, современные ему писатели затрудняются в смысле слога передать характерность речи образованного круга, особенно женщин, указывая на то, что все они дурно говорят по русски, нет в них той яркой единственности речений, которая выработалась у «необразованных» тех годов; они переводят с французского, когда говорят, или говорят языком газетных фельетонов и журнальных статей. Конечно, нет; язык авторов, современных его статье, т.-е. концу семидесятых годов, разный, а потому нельзя не усмотреть единства стиля в разных произведениях Островского о чем и пишет в сущности Достоевский.

Вот это оказывало сильное влияние и сначала довело до восторженности, потом повергло в недоумение и, наконец, вызвало протест до тех пор, пока в писаниях Островского не было усмотрено черт совершенно особливого театра.

В сущности театр Островского, как задача сценического искусства, по своей внутренней природе отличается столь же грубыми и сильными признаками, как театр Плавта, Гольдони, Бомарше.

Язык Островского своей вычурной простотой подчиняет себе внимание читателя не только в пьесах народных, но и в пьесах интеллигентских.

Это не слабость его языка, не бессилие воображения, не особенность не видеть сложности и не нелюбовь к интриге и к разрешению «вопросов», а довлеющая ему словопись, помощью которой он достигает впечатления, заставляющего вникнуть в его стиль.

При всей простоте своей, Островский неестественен: он любит вычурную простоту. Любуется мизерным, раскрашивает мутное, отмечает незаметное, однако ничего не преувеличивая. Он убежден, что всяческая второстепенность— герой жизни. То-есть, правильнее сказать: не он убежден, а его произведения убеждают, что всяческая второстепенность в жизни первостепенное. Герой большинства, лик большинства, лик безликости вдохновляет его. Он слушает этот бесцветный, меновой, между прочим произносимый разговор людей, поглощенных торгашеством, ибо все у него торгуют и меняют, приобретают, припрятывают и мучаются от того, что иначе не могут, и думают, что иначе нельзя. Незначительные и пигмеообразные ползают и прячутся, не зная, что носят на себе образ и подобие божие.

В смысле стиля и языка особенно непонятной оказалась последняя часть творений Островского.

Если с восклицаниями и шумными рукоплесканиями была встречена критикой пятидесятых годов первая часть его творений, то это относимо не только к новизне лиц, выведенных им, не только потому, что со дна были явлены раритеты темного царства, но и потому, что язык, которым толковала Таганка, Замоскворечье, канцелярия, трактир Гурина, погребок Зай-

цева, Серебряные бани, был оправлен в драгоценную оправу стиля, и, слушая, читая и произнося, дивились знакомому и неуловимому.

То же, но более тонко, было создано Островским в конце семидесятых годов в «Богатых Невестах» (1876) и в особенности в восьмидесятых, когда появились «Невольницы» (1881), «Красавец мужчина» (1883), «Не от мира сего» (1885).

Критика совершенно единодушно именно эти, мною выписанные, его пьесы считала слабыми в психологическом отношении, бледными по языку и бедными по содержанию.

Однако Островский в 1882 г., когда прекрасно был знаком с западно-европейским репертуаром, между прочим, писал в докладной записке об устройстве русского национального театра в Москве: «Мы должны начинать с начала, должны начинать свою родную русскую школу, а не слепо итти за французскими образцами и писать по их шаблонам разные тонкости, интересные только уже пресыщенному вкусу. Русская нация еще не складывается. в нее вступают свежие силы».

Он это писал о репертуаре, а сам, уже усвоив определенную манеру письма, находил нужным писать языком столь же вычурно простым, но совершенно иных красок, как и тогда, когда писал свои первые пьесы с ролями «полушубников».

Достаточно ли внимательны были читатели-критики, обвинявшие в бедности и слабости (хотя бы только) языка Островского за «Невольницы», «Красавца». «Не от мира сего» и прочие этого рода произведения?

Принимая во внимание, что Островский сам писал, что мы должны начинать свою родную русскую школу, как раз в эти именно годы, нельзя не признать, что размещая знакомые краски на палитре для купеческих пьес, он в пьесах интеллигентских держался того же правила составлять палитру для словописи об образованных, держась той же школы. Язык его нарочито не прост и даже труден, да к тому же и намеренно невыразителен для тех состояний и чувств, для тех предметов, о каких объясняются его герои.

Вот, например, разговор Цыплунова сына с матерью [1]).

Первое желание, когда читаешь эту сцену, задать себе вопрос: откуда это? Перевод из Ричардсона, переделка Гольберга, молодого Гольдони?

Какой-то неестественный язык подстрочного переводчика! Стиль диалогов повествователей и романистов в издании от Никольских ворот?! Но, погружаясь все глубже в стихию этого языка в одной, трех, пяти пьесах этого рода, ясно ощущаешь казуистическую речь в своем роде, в манере,

---

[1]) «Богатые Невесты», Д. I, явл. 4.

Цыплунов.

Ах, боже мой, я готов уважать женщин, готов благоговеть перед ними, но зачем же они мелочны, зачем смешны? Вот чего им простить нельзя, не говоря уже о проступках.

Цыплунова.

А за проступки ты бы казнил их смертной казнью? Ах, предоставь ты женщинам жить, как они хотят. Ты слишком тяжелую опеку берешь на себя; ведь, их так много, мой друг.

Цыплунов.

Чего я не вижу, до того мне и дела нет. Но когда в моих глазах унижается тот высокий идеал, который я себе создал, когда женщины с какой-то навязчивой откровенностью обнаруживают свои самые непривлекательные стороны,—не могу же я не замечать этого. Вот отчего я и избегаю общества и предпочитаю уединение.

Цыплунова.

Но разве ты не замечаешь, что уединение губительно действует на твое здоровье. Ты человек молодой, постоянно занят умственной работой, тебе непременно нужно хоть какое-нибудь развлечение. Юша, твое здоровье начинает меня беспокоить.

Цыплунов.

Разве я переменился?

Цыплунова.

Да, очень, особенно в последние два-три дня. Нет ли у тебя чего-нибудь такого, о чем бы нужно было поговорить со мной?

выработанной Островским, столь же стильную, как стильна речь Достоевского в своем роде, например, в «Вечном Муже» или «Двойнике».

Какой-нибудь пассаж в роде: «Так как с своей стороны, господин Голядкин почти всегда как-то некстати опадал и терялся в те мгновения, в которые случалось ему абордировать кого-нибудь ради собственных делишек своих, то и теперь, не приготовив первой фразы, бывшей для него в таких случаях настоящим камнем преткновения, сконфузился препорядочно, что-то пробормотал,—впрочем, кажется, извинение,—и, не зная, что далее делать, взял стул и сел».

Цыплунов.

Нет, решительно ничего.

Цыплунова.

Ну, не хочешь ли ты послушать, что я тебе скажу?

Цыплунов.

Я готов, извольте.

Цыплунова.

Ты скучаешь, Юша.

Цыплунов.

Да, я не скрою от вас: я скучаю.

Цыплунова.

В твои года любят.

Цыплунов (со вздохом).

Да, любят, это правда, любят.

Цыплунова.

В твои года женятся!

Цыплунов.

Да, и женятся.

Цыплунова.

И женатые не скучают, им некогда скучать: у них заботы, хлопоты, семейные радости, дети. Кто любит свою жену и детей, тот уж не может скучать.

И так далее.

Такой пассаж Достоевского, с нагромождением вводных и придаточных, как бы на глазах разбивает в мелкий дребезг жестоко и мизерно что-то крупное и значительное с болью.

Островский в своем роде. Он заставляет прослушать нежную и глубокую тему в аранжировке для садового оркестра, в переложении для трактирной машины, ибо такова жизнь, выставляющая на показ для общественного употребления самое душевное, но захватанное грязными руками.

Сантиментальная ширина цыганского романса, рассуждения развязного парикмахера, а не привычная серьезная беседа много видевшей матери и ее сына, молодого ученого.

Почему же так?? Потому что Островский как бы дает подтекст в таком разговоре, потому что такой разговор предполагает игру очень тонкую, трудную, требующую актерского перевоплощения в образы житейски пошлых, тривиальных, но повсюдных и слепленных из фигур большинства людей.

Та, не сознаваемая автором, ирония, то невольное преувеличение бытописателя, вооруженного прозрением, что следует, как мораль басни, из пьес Островского—предмет работы для сцены, задача творчества актеров.

В своем роде стилизуя ту жизнь, манеру выражаться, относиться, проявляться, в которой героями оказываются Гневышев, Стыров, Мулин, Великатов, Окоемов, Кочуев,—Островский творчески проделывал то же, что сделал, когда создавал Карп Карпыча и Улиту Никитишну в «Не сошлись характерами» (карт. 2, сц. 2; на галлерее, за чаепитием) [1].

---

[1] *Улита Никитишна* (заваривая чай).

Нынче все муар-антик в моду пошел.

Карп Карпыч.

Какой это муар-антик?

Улита Никитишна.

Такая материя.

Карп Карпыч.

Ну, и пущай ее!

Улита Никитишна.

Да я так... Вот кабы Серафимочка замуж вышла, так уж сшила бы себе, кажется... Все дамы носят.

Эта сцена чаепития столь же просится быть ярко экспрессивно выраженной на сцене, как если бы она иллюстрировалась картинкой на крышке старого коробья или кованого сундука с замком с музыкой.

Однако сцена глубоко реальная, простая, выписанная бытописцем с поражающей памятью к нюансам речи и мысли. И тем не менее, дух иронии веет от каждой фразы. Этот род пьес требует такого же, если не большего, дарования и такта перевоплощения от артиста, как и пьесы, с изображением «образованных».

Итак, я положительно думаю, что Островский поставил особые задачи русской сцене не только тем, что вывел невиданных доселе людей, но тем, что способ их написания был прямым обращением к особой стороне русской натуры.

Карп Карпыч.

А ты нешто дама?

Улита Никитишна.

Обнаковенно дама.

Карп Карпыч.

Да вот, можешь ты чувствовать, не могу я слышать этого слова... когда ты себя дамой называешь.

Улита Никитишна.

Да что же такое за слово дама? Что в нем... *(ищет слова)* постыдного.

Карп Карпыч.

Да коли не люблю. Вот тебе и сказ.

Улита Никитишна.

Ну, а Серафимочка дама?

Карп Карпыч.

Известно, дама: та ученая, да за барином была. А ты что. Все была баба, а как муж разбогател, дама стала. А ты своим умом дойди.

Улита Никитишна.

Да нет. Все-таки... как же.

Карп Карпыч.

Сказано молчи,—ну и баста! (Молчание).

Комизм, драматизм или простоватость житейского в произведениях Островского требовали особого нутра и особой техники от актеров. Исторически так и было: ряд актеров, бессознательно восприняв жизнеощущение Островского, средствами своего искусства транспонировали его на сцене; другие, не имея в себе того, что жило в природе дарования Островского, отворачивались от него, к тому же не быв в состоянии ни увлечься им и не обладая данными воплотить его текст в сценические образы.

Например, М. С. Щепкин пробовал свои силы в роли Любима Торцова, но не имел никакого успеха, так как стать вровень с П. М. Садовским в этой роли он не мог. Павел Васильев играл интересно и своеобразно Островского, а Самойлов играл пьесы Островского плохо.

Как известно, Самарин и Шумский холодно относились к пьесам Островского может быть потому, что не находили в себе того, что было необходимо для создания не только образов, но, главное, сопричастия духовному быту, который раскрывал Островский и раскрытие которого так восторженно ценил в творчестве Мартынова.

Или: чем объяснить неуспех В. И. Живокини в пьесах Островского, несмотря на то, что он играл и Курицына и Ризположенского, т.-е. как будто бы играл то, что он мог по своему амплуа. И это определенно указывает на особые задачи, какие Островский ставил театру, указывает на необходимость актеру как бы посмотреть на себя, произвести как бы опыт самонаблюдения, прежде чем решить, может ли он быть в тонах Островского.

Великолепным свидетельством этому, более того, прямым доказательством неминучести иметь душу особого рода, духовное зрение, обращенное на особые стороны для выражения стихий, введенных в рамы пьес Островским, служат записки Никулиной-Косицкой.

Рассказ ее о себе самой, о своей натуре, о жизни, о непреоборимой потребности глядеть вокруг себя и вовнутрь себя глазами Катерины и Аннушки говорит за то, что она воистину могла подыматься на вершины вдохновения, играя пьесы Островского.

И все же задача, поставленная Островским театру и, главным образом, актеру, огромна.

Несмотря на то, что время Островского, то время непосредственного его наблюдения за репетициями спектаклей, когда давались его пьесы, а тем более время, когда давались пьесы его без его присутствия и наблюдения в дни бенефисов и в рядовые дни, было таково, когда слово «постановка» или было неупотребительно, или означало совершенно не то, что теперь мы подразумеваем в нем, однако, пьесы Островского ставились, давая сложный и мудрый рисунок истолкования живой жизни, свидетелями и участниками которой были зрители.

Критика шестидесятых, семидесятых и восьмидесятых годов в лице лучших своих представителей свидетельствует об этом. Следующие десятилетия, вплоть до нашего времени, постановки Островского, уже в нашем смысле, продолжали разрешать задачи, продиктованные сцене драматургом.

Есть пословица: простота хуже воровства. Такова простота для сценического воплощения Островского.

Нет никакой сложности в размещении душевных ходов ни в комедии «Свои люди, сочтемся», ни в «Не так живи», ни «На бойком месте», даже в «Воеводе», «Не было ни гроша», «Лесе» и «На всякого мудреца». Более того, «Бесприданница» и «Гроза», даже «Гроза» по драматургической концепции не представляют никаких трудностей для вырешения связей и отношений между лицами и решения вопросов, которые они обсуждают в процессе осуществления спектакля.

Именно потому, минуя все таланты и дарования, репертуар Островского не возбуждал ни в ком из тех, кто был сколько-нибудь причастен к сценическому искусству, хотя бы минутного сомнения в том, что исполнители не справятся с текстом драматурга. Создался шаблон исполнения пьес Островского, безразлично профессионалами или любителями, шаблон манер, интонаций и поведения кавалеров и дам с «большого танцовального вечера по билетам профессора танцев такого-то».

Те роли, что Островский помечает, как «дѣвица благороднаго происхожденія», «богатый баринъ», «молодые люди

безъ опредѣленныхъ занятій, молчаливы, скромны и совершенно приличны» или «подрядчикъ-кумъ», или «вдова, среднихъ лѣтъ, одѣта изящно, но смѣло и не по лѣтамъ», или «клубный буфетчикъ» и т. д., не только не возбуждали вопроса, почему автором принята такая лапидарность (однако, наивно театральная при определении особенностей действующих лиц, чуть не Лукинская или Княжнинская манера), а наоборот, это облегчало развязно обращаться с автором, считая его писателем сочинений, хорошо расходящихся по труппе, нормально собранной по амплуа. Островский прост, текст говорится без какого-либо подтекста. Актер с тоном и техникой знает шестнадцать, двадцать номеров приемов, которыми пользуясь, играет весь репертуар Островского, потому что в Островском есть некоторое постоянство некоторых положений в разных произведениях, которые соответственным номером приема наилучше обнаруживаются. В такого рода наблюдениях есть доля правды.

Несомненно, что для сценического воплощения Островский должен быть ощущаем, как драматург-консерватор, рутинер, принимающий традиции Плавта и Гольдони.

Как в бытовых, жанровых пьесах Гольдони за разнообразием характеров чувствуется прочный каркас амплуа, т.-е. масок народного театра, как за разнообразием живых лиц откупщиков, приживалок, публичных женщин, скупцов, обжор в комедиях Плавта ощутительна сильная рука театрального мастера, работающего в плане внешней техники, с грубым искусством сцены, всех ее аттрибутов, с актерами, при чем каждый из них ставит своей задачей влепить в память зрителя свою маску, так и Островский, если классифицировать его свах, невест, купцов, актеров, стряпчих, бывших студентов, отставных кавалеристов, содержателей трактиров и дворов, сводит в типические группы пестрое разнообразие жизни, мало того, как театральный мастер имеет наклонность к написанию типических личин, но методом, требующим от актера выразить на лице своем личину лица с «говорящей фамилией» (Бессудный, Карп (рыба Карпия), Вихорев, Прежнева), однако, сохраняя неведение, что на лице его «луда», что он «масколудствует», и находя в себе

полную, детскую веру в правду, признавая убедительность всех положений, в которых находится, чтобы этим наивным приемом убедить зрителя в сценической правде, нисколько не заботясь об иллюзиях.

Островский очень определенно работал над театром такого типа, его театр отличается всеми особенностями и условностями старого европейского театра итальянской традиции.

И если там Палермо, Венеция, спектакли для карнавалов, а здесь Малая Трущоба, Калинов, Бряхимов и бенефис на Нижегородской ярмарке, то нельзя забывать, что мастерство сцены, сценическое искусство, что бы ни исполнял артист, выполняется на сценическом языке, одинаково понятным каждому, даже непонимающему чуждой речи, и этот язык имеет одни законы и для итальянской и для русской сцены. Чем театрально глубже драматург, тем он всеобщнее, но и тем самым национальнее по интимности и по искренности, с какой чувствует свою страну, свой народ, свое время. Островский и был таков.

Он, как богомаз, какую бы тему ни избирал для своей пьесы, исполнял ее одним пошибом. В этом вся трудность сценического раскрытия Островского.

Простой донельзя, шаблонный, скучный, тривиальный в изображении «общества», такой же простой и в купеческих и дворянских пьесах, задающий задачу сыграть истуканство жизни (не напрасен у Островского образ шефа всех истуканов Истукария Лупыча Епишкина), разумея под этим истуканством мертвенную неподвижность принятого, дозволенного, освященного традициями и заведенными порядками далеко не в узко-бытовом смысле.

Островский многого потребовал от русской сцены. Взывая всей силой своего дарования к нахождению в даровании актера достаточной силы, чтобы быть реальным, действительным на сцене, т.-е. действительной свахой, действительным авантюристом, он самым способом написания задавал в то же самое время новую задачу,—показать, что духовно то же самое реальное на сцене существо в его, писателя Островского, общей иронической концепции—величина мнимая. И, наконец, в-третьих, и в то же самое время, исполняя первую

и вторую задачу, артисту надлежит не выйти из стиля очень тонко, очень верно, для каких-то целей, автору ясных, стилизованной русской жизни, настолько тонко стилизованной, насколько это можно заметить, например, в покрое хорошего платья, мужского или женского костюма, сделанного не вообще, а во вкусе того, кто вложил его при выражении линий покроя. И все это воплощали на сцене мастера, выражая Островского. Поколение артистов молодых современников старого Островского: О. О. Садовская, В. Н. Давыдов, К. А. Варламов, А. П. Ленский, М. П. Садовский передавали современному театру тайну влияния ими раскрытого театра Островского на их дарование.

Видеть К. А. Варламова в роли Грознова («Правда—хорошо, а счастье лучше») значило узнать и стиль иронического письма Островского и ощутить живой и сочный образ когда-то человека, превратившегося в какую-то мебель, и в то же время видеть театральный образ, увлекающий мастерством игры, темами, мотивами жизни.

Лыняев-Ленский — («Волки и Овцы») — живая простота, почти тот, которого могу вообразить себе, как если бы был с Лыняевым знаком, но в ту же минуту гляжу на Лыняева-Ленского и впитываю в себя мудрость артиста, мудро-иронически, смею сказать, философски-иронически трактующего себя—образ, оставаясь образом Лыняевым, не скрывая себя, Ленского, показывая в ту же секунду господина из «Всемирной Иллюстрации». О. О. Садовская—Мавра Тарасовна («Правда—хорошо, а счастье лучше»). Какие мизансцены? Средина и правый план на авансцене. Других нет. Редко стоя, почти все сидя. А в тайне исполнения звучит глубоко символический образ. Воплощение вещи, да вещи—сундука, комода и в то же мгновение живая правда в модуляции тона и убивающая сила своего комизма, лучи и блеск зрачков. Эта роль ее—трактат, и язык его—всему миру.

Можно ли не говорить, что в их исполнении нет актерского подтекста? Нельзя. Можно ли не сказать, что в их творчестве Островский не изумительнейший вызыватель особых сил, свойственных реальнейшему и потому в то же время символическому русскому театру? Нельзя. Необходимо до-

бавить, необходимо подтвердить, что этот вызыватель сил театра опирал их монументально на религиозно-народную почву в том самом смысле, в каком это совершает каждый крупный драматург театра-маски в широком смысле.

III.

Для каждого, даже не знакомого с письмами Островского и воспоминаниями близких ему людей, ясно, что сам Островский понимал свои произведения упрощенно и, я бы сказал, как-то усматривая в них этюды с натуры, а не законченные картины.

Нужно ли, впрочем, доказывать, что «Лес», «Бесприданница», «Не так живи», «Гроза» или «Свои люди, сочтемся» настоящие картины, полные искусных сочетаний, замечательные по краскам, выдумке, правдивости характеров и логичности в развитии сюжета. Этот художник, единственный по своеобразию своего мастерства драматургически обрабатывать в «русском стиле» Россию по своего рода поэтической фактуре, единственный по специфическому вкусу к незначительным людям и незначительным картинам жизни, которые он наблюдал и описывал, был трудным драматургом именно потому, что казался очень простым.

А его обращение к народному началу, извлечение из богатств быта, языка, характеров, чувств и дум русского народа, могучей силы и оригинальность заставляют видеть в нем одно из самых интересных явлений мировой драматургии.

Итак, люди, Островским взятые из разных слоев и разных бытовых устоев,—нравственно—какие-то пещерные люди. Его вера в чистую совесть и твердую волю для строительства и накопления духовных богатств оправдывалась лишь на немногих героях и героинях, чаще затираемых и разбиваемых плотной массой равнодушных к духовной свободе.

И потому-то изображение произведений Островского на сцене требует величайшего искусства.

Ясно, что Островский писал для театра. Ясно, что Островский вырастает во весь рост только на сцене. И также ясно,

что при всех великолепных достижениях художников сцены, цельности в изображении мира Островского пока еще нет.

Я этим не хочу сказать, что артисты, для которых Островский писал роли, были плохи, что стиль передачи чего-то главного в его пьесах при непосредственном вмешательстве самого Островского не бросает свет на его произведения в сценическом отношении. Но все же, несмотря на это, а вернее, вследствие этого, перед театром стоит неразрешенная пока задача показать театр Островского, заставить зазвучать и проявиться образно ту стихию жизни, которую открыл Островский, когда он опустился на самое дно и снова выплыл из океан-моря,—России.

Грубо говоря, есть два метода сценических истолкований Островского.

Один—не заботясь о соблюдении эпохи и стиля, изображение характеров и нравов в отдельных лицах, другой—преимущественно внимательное отношение к быту, изображение типических исключений или повторений, при чем в этом втором случае каждое лицо, как и каждая вещь и обычай мыслятся, как показатели единого стиля.

В том и другом случае, конечно, сложный мир, которым живет лицо, на несколько минут выводимое автором на сцену, является главной задачей изображения. Но в первом случае делается ударение на психологии действующих лиц, независимо от тех условий, в которых они действуют. Изображается ревность, скупость, упрямство, унижение. Текст роли дает материал для артиста, чтобы ему опереться на все предусмотренное автором, но автору театр не задает вопроса, почему он избрал только такие мотивы и проявления ревности, почему окружающие только так поняли это состояние главного действующего лица. Одним словом, я бы сказал, что это в смысле постановки объективный метод, в противоположность субъективному, когда театр подчеркивает свое чувствование своеобразного изображения жизни у автора.

В первом случае театр предполагает драматурга бесстрастного, объективного изобразителя жизни; во всяком

случае умело отведшего себя, заставившего саму жизнь говорить образами, лишь угадавшего главное в изображенных им нравах или переживаниях типических лиц.

Во втором случае театр видит, что автор таким изображением невольно произнес свое слово, не только представив невиданные картины нравов и открыв неизвестный уголок человеческого сердца, но и сказав свое слово о людях и жизни вообще, ликуя или содрогаясь от того, что увидел и изобразил в жизни.

В характеристике лиц, в цвете и силе красок, в манере рисунков, в характере монологов и диалогов драматурга театр узнает думу и главный поток чувств автора; он узнает, какова жизнь в представлении автора. В самом ритме действия, в стиле языка, в том, какое значение автор придает ремаркам, характеристикам места действия, действующим лицам, театр усматривает какова жизнь, совершенно безвестная до увидения ее и изображения избранным для представления художником.

Тогда театр знакомое, характеризовавшееся уже не раз, известное по зарисовкам, картинам, костюмам и мебели, делает иным, стараясь тоже, как художник и поэт, ответить автору всеми своими средствами. Но сколько бы соблазна ни представлял этот субъективный метод театра, нельзя не указать на своего рода классическую строгость метода объективного, где театр предоставляет говорить только живым чувствам артистов, где театр нарочито скуп в трате своих средств, где задачей художественного исполнения пьесы является только игра артиста, при чем тоже скупо обрамленного бутафорией и прочими элементами сцены. О каждом писателе, представляемом на сцене, невольно возникает у театра вопрос, должен ли он показать свое жизнеощущение, свой подход к миру живых чувств, затронутых и изображенных автором, и тем взволновать зрителей, или должен перевоплотиться, отойти от себя — и погрузиться в далекую от нынешней, среду дум и чувств? Мало того, должен ли он в своей труппе искать именно тех, которые вследствие им свойственной природы, внешних и внутренних данных, показывая себя, лучше всего покажут зрителю тех, о которых

писал поэт? Или театр сквозь тех артистов, которых собрал вокруг своей идеи, сквозь тех, кто определяет его, как особый театр, особо настроенный, особо звучащий инструмент, должен преломить автора. Следовательно, предстоит вопрос, существует ли один единственный театр, в котором все—служители одной музы, одного алтаря, или, всё изменяясь, изменяет и театры; тогда разные театры различно представляют одного автора и должны представлять в будущем. Тогда нет традиций, нет законно и однажды найденной формы для данного драматурга.

Говоря об Островском, эта дилемма имеет особую остроту. Существует точка зрения, что есть и должны быть специфические актеры для репертуара Островского, есть стиль, в котором играют пьесы Островского без долгих дум, выражая этим стилем народность Островского.

Почему-то герой Островского в силу его народности должен напоминать эстрадного гармониста или картинку с квасного ярлыка, почему-то носить костюм Гурмыжской или Уланбековой не нужно актрисе так же легко и удобно, как современное платье; почему-то сюртук и цилиндр, или купеческая шляпа и немецкое платье Тихона Кабанова или Потапа Потапыча Каркунова обязывают актера стать внутренно шаблонным, во всех концах России изображая амплуа-простака или комического резонёра, а не живое лицо действительного человека, живущего большими чувствами.

Случилось так, что не актеры, играющие разные амплуа, ищут внутри себя средство растянуться до психологического пространства, занимаемого каждым лицом Островского, а пьесы Островского мыслятся приспособленными для амплуа актеров, известных в таковых по театральному бюро.

И этого мало. Существует убеждение, что та манера представлять пьесы Островского, которую узнала театральная Россия от замечательных актеров московского Малого театра и петербургского Александринского театра,—лучшая форма воплощения произведений Островского. Хорошие актеры больших провинциальных театров, известные своими ролями в крупнейших произведениях Островского, наложили своего рода трафарет на художественные дарования моло-

дых артистов, и театральная критика борется с новаторством режиссеров, актеров и целых театров.

А несомненно, это большой вопрос, вопрос, которому театральная критика, и особенно критика последних лет, не уделяет достаточного внимания,—как играть Островского и что изображает в данном исполнении отдельный актер в мире душевных состояний, описанных Островским. В этом отношении Островский очень сложный драматург: во-первых, вследствие общего стиля изображаемой им жизни и, во-вторых, вследствие своеобразности написания каждой роли. С одной стороны нельзя отрицать того, что его люди или остановившиеся или недоразвившиеся в своем душевном росте, с другой стороны нельзя не видеть, что у них есть свой мир, и мало того, под их углом зрения весь мир, вся жизнь приобретает такое значение, какого люди из иного мира и воспитания не знают и не видят.

Кроме того, все люди, описанные Островским, изображены им так, что всегда чувствуется, как каждый облечен в некоторый тончайший чехол; словно душевный стан, душевный остов обернут еще в какую-то душевную же пелену, которая, ложась то складками, то сидя мешком, то плотно облегая, позволяет не всегда ясно просвечивать общим для всех людей чувствованиям и переживаниям. Эта особая атмосфера героев Островского, в которой они живут, всечеловеческими чувствованиями, с одной стороны, создается бытовыми условиями, нравами, которым придает столько значения драматург, с другой стороны, национальным колоритом, который любит, чувствует и вне которого ничего не изображает драматург, и с третьей стороны, и это главное, свойством тех душевных содержаний, тех интересов, которые превалируют в жизни по наблюдениям автора.

Оттого исполнение ролей репертуара Островского требует от актеров большой тонкости. С одной стороны, нужно заставить увидеть живую сердцевину всечеловеческого, с другой,—нельзя не изобразить тех складок незримой пелены, в которую окутал автор своих героев. Обычно же актеры дают или то, или другое. И это им удается при внимательной работе над ролями.

Я уже говорил, что Островский так смотрел на жизнь, что видел, как по арене движутся шаблоны, я уже писал о том, что яркость его крупных мазков не изобличает тонкости жизни. Наоборот, дочитывая Островского, убедишься разве в грубых требованиях жизни, убедишься только в том, что из века в век живущие наблюдения, вылившиеся в поговорки, правду говорят о грубой основе всей жизни и всех людей.

Но люди никогда этому не верят, и никогда в это не поверят. Люди хотят другого, думают, что делают другое, и видят не то, что творится на самом деле вокруг.

Так пишет Островский. И в этом драматизм и комическое жизни.

Для актера, таким образом, ставится еще новая задача: не признавая себя, как часть той жизни, которую Лариса, Катерина, Жадов или Евлалия не приемлют, противопоставить свой внутренний мир, мир своих желаний тому миру, в котором наилучше сказываются все те их черты, о которых сами они не знают, но которые знает и на которые указывает Островский в них, о которых знаем мы, зрители, и из-за которых жизнь такая желтенькая и хмурая. Самые тонкие и замечательные артисты, изображавшие роли Островского, отгадали тайну воплощения, сумев соединить грубую оболочку человека, принадлежащего среде, времени, профессии, и хрупкое содержание самых диких натур. Они не только наполняли богатством душевного содержания каждый мотив поступков и иных душевных движений, но как-то необъяснимо прикреплялись к стержню народного мировоззрения, о котором невольно думалось, глядя на то, как действовал изображенный им человек. И еще: в манере исполнения передать манеру изображения жизненного у Островского.

И мы бы ничего этого не знали, если бы отдельные артисты не делали этого. Оттого театр столь потребен для наилучшего уяснения творчества Островского. И все-таки нужно вернуться к вопросу, как ставить Островского, и что дают те два метода постановок, о которых я говорил вначале.

Как хорошо нам знакомо зрелище обычной, бесхитростно обставленной сцены. Павильон бедно убранной комнаты или подвесные арки «богатой гостиной», лес с задним занавесом и двумя парами кулис, сад с клумбой и написанным забором на подделке и пр. и пр. Павильон, две двери справа и в глубине, слева окно с тюлевой занавеской, стол, два кресла, диван, комод, на нем графин и зеркало. Сцену заливает ровный свет рампы и первого софита. Выходит актриса, одетая в подлинный костюм московской свахи пятидесятых годов, в подлинной того времени шали, выходят купчихи, купеческие дочки, купцы, приказные, женихи—все в костюмах, сшитых по картинкам того времени, или точно воспроизводя прежде одевавшиеся на сцене в столичных театрах, и вот актеры без особых ухищрений в мизансценах садятся или становятся, как удобнее и проще им и партнерам, и играют с тем мастерством, каким обладают, комедии и драмы Островского.

При таком исполнении очень часто спектакль удивительно звучит, все в тоне, взят всеми почувствованный темп—и вся пьеса в хорошем исполнении артистов ярко рисует написанное автором. Но в этом исполнении, конечно, и речи нет о художнике, который в одном стиле сделал костюмы, декорации и вещи, стоящие на сцене; нет речи о единстве в характеристиках лиц гримом, нет речи о связи яркости живописных картин и освещения с силой ритма отдельных сцен.

При таком исполнении было бы неестественно навязывать актеру, порою импровизационно делающему переходы, слушание внутренно развивающейся для всех темы пьесы, темы, которая заставляет логически не изменять раз найденных мест и переходов.

Несомненно, что в первом случае меньше места в работе театра уделено режиссеру, во втором пьеса не пойдет без самого проникновенного отношения к постановке режиссера и декоратора. Как же отнестись к работам обоего рода над сценическим воплощением Островского?

Признать право на существование за обоими методами сценических истолкований Островского. И вот почему. Если

бы костюмы и декорации Кустодиева или Крымова в мизансценах Санина и Комиссаржевского, или костюмы и декорации Головина в мизансценах Мейерхольда предстали глазам С. В. Шумского, А. Е. Мартынова и П. А. Стрепетовой,—для них такое сценическое истолкование, конечно, помешало бы четкому выделению тем их исполнения.

Для них такая, как бы сказать, инструментовка сценических тем изображаемого писателя была бы столь же не отвечающей, как инструментовка Берлиоза, Моцарту или Баху.

Природа оркестра актерской души шестидесятых и семидесятых годов была совершенно иная. Актер зависел в процессе своего сценического творчества от иных раздражителей и возбудителей, чем современный нам. Он пробуждал в себе и отвечал партнеру, не осложненный той напряженной нервностью, в которой живет душа артиста последнего двадцатилетия.

Спектакль «Бедность не порок» с Провом Садовским, описанный Е. Н. Эдельсоном в письме его к Островскому в Ярославль,—триумф, когда плакали дамы, старики и гусары, когда Садовского вызывали без конца и когда никто не обратил внимания на других актеров, так они были плохи и так они перевирали текст Островского. Наверное, монументальные позы Прова Садовского, подъятая рука, о которой пишет Эдельсон, изумительнейшая игра и простые, нежданные интонации покоряли. И что ж делал артист? На вопрос корреспондента Островского, что он делал особого в этот раз и почему его игра была так особенно рельефна, всякое слово так хлестко, он отвечал, что «хотел понятнее передать публике точные слова роли, которые здесь (то-есть в Петербурге) безжалостно коверкаются». И больше ничего.

Созерцание Садовского в роли Любима Торцова было чудом искусства. В нем пробуждалось то же перед лицом зрителя, что угадывал в человеке автор, воображая этот образ живым, выписывая для актера сценарий со словами для возможности обнаружения, воскрешения им увиденного человека в жизни или творческой мечты на подмостках театра. Можно долго восхищенно внимать артисту, когда он, на-

ходясь в состоянии действительного творчества, а не притворства является носителем той же, употребим старомодное слово—идеи, что и автор, абсолютно ему равный, т.-е. равно тот же творец и воплотитель идеи в сценическом искусстве, как автор в искусстве поэзии.

Я не говорю о дурных традициях, о сценических шаблонах, я говорю о потребности артистов известного рода, находящих себя в незатененной сценическими аттрибутами наготе, иметь необряженность сцены и неразработанность мизансцен, потребность к шаблонной рутине на, по необходимости, всегда условной сцене.

Такое их ощущение где-то в тайниках творчества угадывает некоторое молчаливое повеление Островского лицедействовать перед публикой наряженным в театральные костюмы актерам, сохраняя правдивую условность сцены. Я бы сказал: детская радость гениального актера от права самой настоящей неправде быть правдой. Простота и ясность его души, которая, как ребенок не замечает, что в каком-то смысле это даже глупо—так неестественно выражать естественность. Но те актеры, о которых говорю сейчас, они не дадут повода мелькнуть таким размышлениям и в этом они магически в своей игре, угадав, разрешают задачу, заданную Островским его театром. Вот почему я говорю, что нужно признать право на истолкование Островского первым, как я назвал объективным методом.

Корифеи старого русского театра замечательно разрешали задачу, заданную Островским, но тайну такого исполнения унесли в могилу, оставив традицию, которая мертва без наивности и простоты, которой они были наполнены.

Говорить о законности субъективного метода считаю излишним. Новый русский театр, как и западный театр, доходя до крайнего субъективизма, не может творить вне этих форм, но к субъективным переживаниям он все сильнее зовет весь коллектив, составляющий сложный организм — театр. Такое сценическое прочтение Островского дало много ценного для его понимания, для выпрямления русского театра по линии национального самоощущения. На Островском русский театр учится самопроверке: большие, миро-

вые темы переигрывает в пределах своего народного типа. Таким образом, театр Островского вдвойне совершает могучее дело искусства. Во-первых, дает возможность найти себя, во-вторых, в себе найти всечеловеческое. Метод субъективный осложнен всей оснасткой не только технической, но, главное, психологической современного театрального мастерства и только он, пока, помогает актерам доходить до глубокого и простого переживания тем Островского. Не естественно ли к этому прибавить, что влияние театра Островского все ширится по мере стремления углубить наше наивное детское отношение к «сценам» (этому излюбленному термину) Островского. Опуская то общее место, что подобно влиянию театра Островского на драматических писателей, обратившихся к изображению жанра, и в сценическом искусстве началась работа над умением создать местные живые характеры и типы, выработать характерность и бытовой тон,—опуская это общее место, я хочу указать на огромность его заслуг в том, казалось бы, весьма простом, что тем не менее совершено почти исключительно благодаря его репертуару.

Одних оригинальных пьес, как известно, Островский дал 47. В этих пьесах охвачена вся русская жизнь. Ее нужно было изобразить, представить. После пьес в роде «Русской свадьбы», пьес Кукольника, Шаховского, Ободовского, водевилей и мелодрам предстояло перейти не к обобщенным и лишь по догадке и по трафарету сделанным образам, почерпаемым из западно-европейского репертуара, а надлежало заинтересовать и увлечь зрителя в пьесах, часто лишенных волнующей интриги, увлечь правдой, глубиной и силой своего искусства. Может-быть, так и было действительно, что отдельные актеры начали с имитации своих знакомых лавочников и стряпчих, о чем пишет Боборыкин, но творческий процесс русского сценического искусства, несомненно, определяется влиянием благородства и разнообразия репертуара Островского на молодых. Величайшее внимание к задачам реализма, реального исполнения, может-быть, иногда смутно ощутимых мотивов и эмоций вступило в свои права. Влияние Островского сказалось не в том, что артисты, нашедшие себя через его образы и жизнеощущения, стали прекрасными ис-

полнителями его пьес, пьес Писемского и Тургенева, а в том, что образы мирового репертуара приобрели иное освещение, коль скоро артисты пережили, порою не сознавая, пору как бы духовного растечения, духовного паломничества по своей душевной, духовной и территориальной родине, и как бы вслушались в свое народное я—не я, а иные, свежие, обратились к общечеловеческому.

IV.

Пестрая, яркая, многоцветная жизнь, полная глубочайшего содержания в самом крохотном человеческом существовании открывается актером. Он вызывает в себе всю гамму чувств, он зажигается и погасает, вибрируя внутренним миром своим в ответ автору.

Вопрос, который неоднократно ставили и, не разрешив, оставляли, играет ли актер, открывая зрителю себя, подражает ли, копируя других, может ли, оставаясь искренним, перевоплотиться, став существом других душевных свойств, вопрос самый важный, но его лучше оставить. Часть этого вопроса—заражается ли ролью актер до наития, до самозабвения, именно до забвения самого себя или он—опытный солист, ни на секунду не забывающий текста своей партии, ни на секунду не теряющий созвучного ему оркестра. Припоминая признание Сальвини и Поссарта, не забывая споров об игре Мочалова, статьи Белинского и Григорьева, нельзя не знать, как пунктуально точен актер в разметке роли, как следит он за внутренним ходом того, что искусно развертывает он вниманию зрителей. Но чтобы развернуть, нужно уметь быть в наитии. Блуждая в идеальном мире, актер все время воплощает свои духовные скитальчества в реальных формах, но делает это так, что уносит зрителя именно в этот мир духовных скитаний и поисков, ради чего зритель идет в театр.

Это и есть искусство актера уметь показать, что за грубым миром вещей, за материальной оболочкой, живет другой мир, невесомый, не протяженный, не материальный мир, живя которым актер обнаруживает все богатство своих интонаций, мимики, движений, жестов, пауз и ритмов.

Чем проще событие, определяющее фабулу пьесы, тем сложнее играть актеру, тем труднее показать идеальное содержание в реальных образах будничной, обывательской жизни.

И несомненно, что к утверждению такого реального восприятия идеального мира в сознании зрителя идет актер всех школ, эпох и направлений. Как поэтический язык, не обиходный язык, однако передающий с точностью и ясностью ту самую живую речь, которая родится вместе с природой каждого народа, так и переживание актера не те переживания, не сценические, не созданные искусством театра, которые мы знаем в жизни, однако такие, при восприятии которых, мы познаем нечто в окружающей нас действительности.

Мы привыкли судить о театральности, как о некоторой преувеличенности обиходного, мы часто не даем себе труда заметить, что на сцене не преувеличение, а иное соотношение, иной способ выражения душевных переживаний, чем в жизни.

И создать на сцене иллюзию известного в жизни, однако, средствами переживаний, построенных по неизвестным зрителям соотношениям, такое же искусство, как искусство из как будто беспорядочных мазков и штрихов кистью, из разных размазанных сочетаний красок по политре, создать картину.

Когда в пьесе изображены картины знакомой жизни, когда мы знаем, что в пьесе выведены бесхитростные характеры, когда нравы и быт носят на себе следы народных особенностей, то, приходя в театр, мы ждем от актеров совершенно исключительного искусства убедить нас в значительности внимать автору, избравшему такой сюжет для своей драматургии.

В таком положении в отношении к зрительному залу актеры, играющие пьесы Островского. — Нужно показать в реальных переживаниях через реальнейшие образы его идеальный мир, нужно показать человека в подъячих, сватах, купчихах, самодурах и приказных, нужно открыть лик России, нужно открыть глаза зрителю на мир Божий, поведя зрителя по мытарствам смеха или горя, изображенного Островским.

Актер принизит творчество Островского, если только познакомит с гротескной манерой драматурга, подчеркнув его словечки и нарочитость положений, принизит, если будет имитировать подобному, изображенному в пьесах из жизни. Ему предстоит только одно—разобраться в авторе, столь мудро и театрально представившего людские страсти.

Какую новую заповедь давал Островский русскому театру? Достичь к жизни, еще определеннее говоря, к русской жизни, пишу, к русской только потому, что он ее описывал, конечно, сообщая свое отношение к жизни вообще,—итак, достичь к жизни отношения иконописца. Я бы охотнее сказал отношение бахаря, лирника, русского Гомера, если бы не возникал с этим словом связанный образ слепца. Зрячий, видевший и запевающий бахарь—Гомер—муза воплотителя Островского. Художник иконной России, иконописец России в особом смысле слова, бравший разные сюжеты и доводивший их в себе до настроения иконного живописца, не позднего елейного, лампадного богомаза, а строгого, вдохновенного с высоким творческим полетом, любившего деталь, благородства черт, сухость и строгость, однако чарующего своими красками и тонами. Русская иконопись пятнадцатого века в своих лучших образцах Новгорода, Владимира на Клязме, творения Андрея Рублева помогут ощутить то вдохновение, выраженное в образах прекрасных и глубоких, которые знаменуют трудные пути русского народного гения.

Островский всю жизнь свою стихийно, безотчетно следил за ними. Всю жизнь мудрый и жадный слушатель русской песни, всю жизнь скромный свидетель житейской толчеи, человек, которого можно не заметить и затолкать в толпе. Посетитель средний, непримечательный: бани, трактира, молебствия, гостинного двора, почтовой конторы, общего железнодорожного вагона.

Кажется, сколь парадоксально мое заявление о его иконописном складе, если подумать, что его перу принадлежат такие торговые или такие крикливые пьесы, как «Свои люди» или «За чем пойдешь, то и найдешь».

Но если пробежать мыслью от «Семейной картины» до «Не от мира сего», то будут ли возникать в воображении купече-

ские залы, базары, улицы, клубы, сговоры, царские палаты, проводы масленой, убийства, свидания путников, одинокие признания, измены и первая любовь,—эти картины и сцены будут почувствованы, эти сцены предстанут через духовные очи нисшедшего вновь в Россию иконописца пятнадцатого века. Правда, он уже не тот, и сюжеты его другие. Поле наблюдения творца «Последней жертвы» и творца «Покрова Пресвятой Богородицы» пятнадцатого века в Сийском монастыре, где под Покровом собралось все человечество, птицы и животные — иные. Но духовные очи народа, смотрящего на себя очами своих художников, те же. Народная основа — едина.

Островский глумится, Островский подробен, Островский знает некую недвижность русской драмы и, хотя это в ущерб общеевропейскому представлению о ней, он не может изменить себе. И несмотря ни на какие хулы и поносившие его рецензии оставался верен себе, иночески простой пустыножитель на торжище людских страстей. Личность Островского далеко еще не исследована и биография его бледно написана. Далеко не ясно, каким предстанет его духовный образ, когда его биографию напишет усердный и внимательный писатель. Ясно только одно, что своей духовной схеме, решенному о жизни, чувствуемому в ней он не изменял.

Что сюжетно он был разнообразен, что описал многих— это ясно для каждого самого поверхностного читателя. То же, что Островский далеко не прост в своей простоте, что его примитивизм в изображении психологических связей и ходов—задача театру в целом и в особенности актерам, это не только неясно, но почти все рядовые воплощения Островского на сцене свидетельствуют о том, что русская сцена еще не может, или уже не может, подняться до той высоты созерцания, с которой восторг веры или блеск иронии заставляет светиться, брезжить, реять вторую сеть отношений помимо установимой из прямого смысла текста и положений пьес. Но подобно тому, как в иконе нечто живет за ее сюжетом, так и в тексте Островского тайна его в умении актера снять первую, часто вторую и третью пелену, чтобы разгадать тайну композиции автора, суметь в своем искусстве

найти то, ради чего драматург писал свой сценарий — пьесу.

Эти пелены чаще всего расположены так, что театр сначала видит совершенно правильно логически и психологически развивающимся действие в зависимости от бледной интриги, продиктованной тусклой и хмурой семейной или общественной обстановкой, которую рисует автор. Вторая пелена—раскиданные по всей пьесе явные следы намерений автора показать жизнь его героев в определенном свете. Эту вторую пелену Островский ткёт искусно тонкую, так что даже в литературе о нем установилась традиция утверждения о будто бы объективности всех его произведений.

Тем не менее образ Глумова в его пьесах, Перцова, собирательный образ Паратова—Миловидова—Дульчина—Мерича поставлены в композиционном отношении к остальным не просто и даже весьма оттеняя нужное автору.

Да, любой образ пьес Островского таит в себе своего рода символику дум Островского о происходящем.

Как древний летописец, бесхитростно сообщая правдивые события года, невольно открывал в них указующий Перст Божий, так Островский иначе, далеко иначе, но тая в себе народные черты летописца, не просто заставляет говорить, а в поступках и словах сказывает какой-то иной смысл всего происходящего, не прямо следующий из смысла текста.

Третья пелена—словесный стиль, в который актер и театр в целом находят сокровищницу для своего творчества. Принижение темы выборкой фальшиво звучащих слов на эту тему. Торговый язык в пассажах любви. Колорит языка ради образа, который всей силой изживая положение и страсть, говорит бедно, заставляя краснеть за себя. Это все глубоко знаменательно в том смысле, в каком существенно актеру рассмотреть третью пелену.

Актер, если б услышал духовным слухом покоробленность, «колоть» (как бывает на большой дороге замерзшая грязь) фразы, если бы актер в вежливых произнесениях, в белокровных фразах Евлалии и Мулина («Невольницы»), Гневышева и Валентины («Богатые невесты») смог сыграть их бездарность в любви, лакейскую неумелость в делах и

путях, касающихся до «возвышенного», «всего высокого и всего прекрасного» в устах Милонова («Лес»), если б актеры могли показать в клубных сценах «Талантов и поклонников» «Без вины виноватых», «Последней жертвы» фальшивую образованность, нудную провинциальную кичливость, жадную потребность подражать западно-европейскому! При чем духовная убогость, кислость, то, что называется «тон», должен быть противопоставлен каким-то целям огромным, светозарным Островского, которых не видят эти шуршащие тараканы общества, и которые должны ясно видеть мы, зрители, а знать и пережить, ими жить актеры,—если б актеры это захотели и смогли показать, они б бережно приоткрыли для себя третью пелену. И этим исполнили заповедь драматурга. Бред идеализмом, тоска по идеалам, горе, что нет «праведной», «правой» жизни наполняет лучшие произведения Островского, как его «Лес», «Грозу», «Не так живи».

Как бы ни миниатюрна была его пьеса, как бы ни была она исполнена,—в характере сцен для народного театра («Не сошлись характерами») или как пьеса с прямым обращением к до краев наполненному народом простонародному театру, как «На бойком месте» — в ней явно обращение к большим темам.

Актеры, не вошедшие в круг дум и чувств Островского, не впитавшие в себя те народно-живые соки, из которых рождались русские Гомеры—бахари и иконописцы—не могут создавать его образы. Заповедание Островского—обращение к народному материку духа, обращение к манере, поведению, чувствованиям типическим России.

Поскольку русский театр испытывает на себе влияние Островского, постольку он национален.

V.

Обращаясь к положительным лицам Островского, взятым из актерской среды, как Кручинина («Без вины виноватые»), Негина, Нароков («Таланты и поклонники»), Незнамов («Без вины виноватые»), Несчастливцев («Лес»), прежде всего нельзя не отметить в них их исключительную скромность.

Даже такие заостренные фигуры, как Шмага («Без вины виноватые»), Счастливцев («Лес»), даже Робинзон («Бесприданница»)—душевно чистые, духовно опрятные, стыдливые, застенчивые, гордые и скромные люди. В их дебошах, в их официозных скандалах—своего рода юродивость. Они афишируют себя париями, им как бы стыдно за то, что их стыдятся, им стыдно, что в глазах Гурмыжских, Бадаевых, Милоновых, Муровых, Паратовых, Вожеватовых, Дулебовых и Бакиных они комедианты и шуты, а не благородные артисты. Словно наперекор порядку и устроенности, показной светскости и добродетели Гурмыжских, Муровых, Бакиных, в существе же людей цинических и душевно нечистоплотных, задающих тон городу и губернии, в качестве образцов порядочности и пристойности,—наперекор обидной лжи, наперекор унижающему высокомерию,—актерская богема безобразничает по-русски. Пьяницы, скандалисты, ругатели, нарочно рисующие себя в обидном и принижающем человеческое достоинство свете, они в каком-то бессильном ребячестве упрямства, по-кабацки выражают свой протест.

Но, жалея их, им сочувствуешь, так они поставлены в пьесе. Дело не в том, что люди эти не обязательно талантливы, да Островский, за исключением Негиной и Кручининой, никого из им нарисованных артистов не считает талантливыми, а главное, конечно, в том, что Островский избрал особый род, особый тип русского артиста.

Русский артист, им описанный, говорящий задушевно великие слова о сценическом творчестве, особо поставленное в жизни существо. Бродячая каста, скоморохи, некогда столь любимые русским народом, в наблюдении Островского люди, не могущие жить, как благонравные члены общества. Много наговаривает на себя Аркадий. Нарочно ломается и актерствует Шмага, но тот и другой для своего времени и уровня отнюдь не пошлые люди, скитальцы, люди со своими правилами и глубоким мировоззрением. Глубоким, потому что для них ценное не в вещах, а в отношении к ним, потому что для них устроенность, сытость, покой невозможны, не во имя аскетических идеалов, а потому что их артистизм, артистизм их натур требовал впечатлений, сильных чувств,

приключений, жизни в игре воображения, разгоравшегося в скитаньях, совершенно легкой привязанности к любому месту.

В отношении к положительным образам надо прибавить к тому, что я сказал о заостренных, о рождении в них вдохновения и даже о начале творческого пути через страдание. Они ведь тоже, как и заостренные герои,—скитальцы, но скромные, внимающие, добрые и непременно приемлющие жизнь через страдание.

Каждый образ артиста в произведениях Островского природный и народно-русский. Они все прекрасно знают жизнь не по книжкам и не с чужих слов, а вынося на своих плечах тяжесть испытания, зная на опыте горе лишений и голода. Для них их роли, их пьесы, спектакли, в которых они играют,—лишь половина жизни, и не потому половина, что в жизни, сойдя со сцены, они добрые обыватели, общественные дельцы, приобретатели, отличные родители, супруги, а потому что вторая половина жизни столь же не похожа на жизнь их соседей, как не похожа жизнь, которую представляют на сцене, на ту, которая является предметом подражания. Эта вторая половина их жизни при всех своих буднях театральнее любого обывательского существования.

Нельзя не прочитать в пьесах Островского, изображающих актеров, отношения его к актерам по существу.

Он признавал, мало того, он любовался актером в характере Геннадия Несчастливцева. Нельзя, угасив в себе душевные свойства и особенности черт актеров, изображенных Островским, сыграть образы его произведений.

Не бесшабашность, малая культурность, профессиональное чудачество—обязательное для того, чтобы наполниться содержанием Островского, прежде чем играть его пьесу, а принадлежность к описанному типу психики, обязательность иметь душевный профиль, позволяющий постороннему узнать сходство.

Некая освобожденность от предрассудков и условностей мещанской морали, бессознательная патетичность, устремленность к чувству национальной стихийности, безудержу (при чем безразлично в любви, в кутеже, в философствовании,

в подвиге)—знаменует артиста могущего, по Островскому, сценически разрешить материал его сочинений.

И, наконец, брать ли написанные им лица воображенных артистов из самого угрюмого захолустья, или тех, кто силою вещей, испытывая на себе влияние его театра, хотят передавать или уже передали более или менее совершенно его образы—в тех и других Островский вкрапил ядовитые зерна иронии, иронии к себе, иронии к жизни вообще, иронии к несовершенству воплощения внутреннего мира, который толкает быть артистами. В них ироническое глубоко заложено, но каждую секунду оно готово вырваться наружу, и это не только чувствуется, оно, вырвавшись, ложится в основание сценических положений и ролей.

Итак, сценическое воплощение образов Островского возможно при условии некоторого дара быть в духе русской национальной культуры.

Ощущая родники ее, художник-актер впитает в себя насмешливость и грусть, религиозность и безверие без удержа. Он посмеется над деликатной нелепостью, над хлыщеватой франтоватостью недавнего скифа с глазами пытливыми, с зрачками, горящими смелостью или погасающими в лени, он посмеется над неизбежностью того обихода, того житейского домостроя, который, как морщины неизбежно ложатся на каждое лицо, так покрывает быт своим окладом, своею ризой, посмеется над уютом семейственности, под которой шевелится ложь и беспорядок.

Ключ к нахождению в себе переживаний и ощущений, которые необходимы актеру для воплощения творений Островского, в писаниях Глеба Успенского, в Головлевской хронике Щедрина, в Хозяйке, Двойнике, Бедных людях, иных страницах Подростка и Бесов Достоевского.

Если мир Гоголя и Сухово-Кобылина в их химерических и вместе полных действительнейшей правды пьесах требовал и требует от актеров самого полного погружения в стихию горького смеха, требует дара воплощать средствами русского спокоя и подвижнической ясности взмывы трагического фарса,—то мир Островского требует еще более трудного: уверив зрителя, что жизнь, развертывающаяся перед ним,

цинически бессодержательна и бледна, глупая историйка без фабулы и интриги, убедить, как это печально, горько, скучно, безрадостно, ибо смысл ее не в том, в чем его полагают участники жизни. Или посмеяться, не улыбнувшись, или застонать всеми струнами сердца, не проронив ни одного звука.

Эти задачи могут быть поставляемы только искусству сцены. Никакая литературная критика не прочтет этого в творениях драматурга, ибо то, о чем я пишу, ноты для актеров, умелой рукой начертанные в ролях, живущие во внутренних мизансценах пьес. Если этот метод исполнения Островского осуществлялся лишь, когда талантливые актеры, чутьем своим чуя, что это единственно верно, так его выражали, то он не в его произведениях, а как целая школа исполнения, в целом ряде произведений русских и иностранных в силу несознаваемого влияния театра Островского, передался целому поколению.

Так называемый Чеховский театр и все его предшественники русские драматурги, dii minores, в плане быто-психологического театра опирались на эту манеру двойной игры актеров, укреплявшей школу так называемого русского реализма в сценическом искусстве.

Влияние Островского знаменательно проявлялось в более грубых, четких и явных сценических положениях и приемах, к которым прибегали артисты. Первые впечатления критиков, даже самого Ф. М. Достоевского, были, что за героями виден автор, что по материалу артистам нужно принизиться до полушубников и свах, отойдя от маркизов и мировых образов, но скоро об этом замолчали и забыли Островского, как бы совершенно сговорившись в том, что это не его заслуга, не его тридцатилетнее влияние на русскую сцену суметь оправдать человека, найти человечность, глубину страдания, духовную бездну в явлении мелком, казусном и тривиальном.

И мировой репертуар, и русских авторов русская сцена после Островского стала утончать психологической отделкой, в ущерб или во благо,—говорить об этом не буду.

Эта волна влияния достигла своего предела, даже зайдя за линии, очерченные Островским, в том, как стало необходимым играть Чехова и, может быть, Блока.

Влияние Островского сказалось также в планировках внешности спектакля.

Если проследить иконографическую часть воплощений произведений Островского, не трудно убедиться, что сцена все более стремилась как бы увести действие и сосредоточить внимание актеров во внутрь происходящего, все более слить костюм и обстановку, в которых действуют актеры, с типическими особенностями внутренних свойств произведения.

Театр под влиянием изучения сочинений Островского увидел, что под текстом лежит еще могучий пласт чувствований и замет, который воплощает сцена, так как стиль языка, манера, в которой пущен ход действия, нечто выражает такое, что в сущности и передает своими средствами вполне автономно театр, т.-е. передает то, что может уловить только он, театр, а не читатель, что талантливо или бездарно сценирует драматург для искусства артистов.

Вчитываясь в варианты пьес Островского, открывая предварительные прозаические главы, предшествовавшие драматическому этюду «Не сошлись характерами», подводя итоги купеческим или народным пьесам Островского, театры увидели его символику.

То, как русская сцена, учуяв театральный взгляд Островского на происходящее в жизни, стала искать средств, удерживаясь от символизма, передавать символику автора, как это распределилось между актером, костюмером и декоратором—опять и опять область прямого влияния Островского.

Словом, черпая от природно-народного, в сценическое искусство водворялся дух народно-божественного и народно-уродливого, что Островский развивал в своих творениях. Русская сцена в самых источниках своего творчества, в родниках актерского вдохновения стала обновляться, когда по существу подходила к произведениям разбираемого драматурга, обновляться самобытностью мироощущения русского человека, чувствующего свою природу, веру, народ и культуру.

Для русского театра, а со временем для театра вообще, Островский, собрание его сочинений, представляет ту «никому до сего времени в подробности неизвестную и никем еще из путешественников не описанную страну», как его Замоскворечье, когда-то изображенное драматургом в очерке, помещенном в «Московском Городском Листке».

Внимательный и строгий художник сцены, будь то актер, декоратор, костюмер, режиссер или литературный толмач останавливается, как перед диковиной, перечитывая его пьесы-пословицы. Как дать Островского?

С одной стороны, столь эпохален, столь узко местный, узко сословный, что не смеет художник выходить из тесных границ, хорошо известной жизни, с другой стороны такой не скрывающий своих вкусов любитель типических повторений, что чуть не стилизатор живой жизни, с третьей, как мастер своего дела, драматург с постоянством приемов в технике, в технике скрывающий субъективизм фанатика, увидевшего жизнь, как кукольную комедию в буквальном смысле слова, наделив действующих лиц кукольной комедии горячей кровью и потому, как поэт, решивший раз и навсегда философический вопрос—что́ жизнь, увлекся живописью изображения, к а к жизнь протекает.

Художник сценического искусства перебирает свои грубые приемы театрального воплощения и видит, что каждое простое, очень простое произведение Островского манит и занимает, волнует воображение, вызывая на нечто незнакомое, новое профессионала, но при воплощении на сцене поражает своей бледностью, неэффектностью, старомодной отжитостью, ненужностью, неуспехом в зрительном зале.

И художник понимает, что театр Островского требует проникновения в дух исключительности, которым охвачен драматург и, разгадав его, узнать о хорошо знакомом (о каждом дне будней) неизвестное и неизведанное.

И чем примитивнее, не беднее, художник поймет и выразит ход и среду всей простотой сердца, тем он дольше будет с глазу на глаз пред лицом больших тем.

Примитивизм, свойственный народному искусству, искусству на ступени народного творчества, живет в стиле всех

произведений Островского. Давая Островского на сцене, художественный инстинкт руководил теми, кто, увлекая сценическими решениями, главным образом, поражал глубиной содержания и яркостью, сохраняя четкость примитивизма произведений Островского.

Чтобы судить о подлинной основе русского театра, чтобы составить себе представление о его особенностях, набросав в своем воображении его историю, возникновение, эпоху подражаний, нужно обратиться к анализу театра Островского. Влияния стерлись, подражание преобразилось, основа народного театра со всеми особенностями ее творцов и носителей стала живоносной клеткой и ядром.

Исполнение Островского возможно только при условии соблюдения этих условий.

Если возможно обсуждение стиля театра, стиля сценического искусства, подобно тому, как если бы шла речь о музыке Вагнера, японской живописи, византийской мозаике, афинском Парфеноне, то необходимо говорить о законно обязательном выражении стиля и природы народного примитивизма, достигшего высокого совершенства в произведениях Островского. Подобно тому, как романтический французский театр, театр итальянских масок, театр Шекспира и его времени требует от сценического искусства своего мастерства для обнаружения духовных возможностей, живущих в каждом из перечисленных театров, так и русский театр, в творениях Островского достигший выразительности и силы, равной иконописному мастерству лучшей эпохи этого искусства в России, требует от сценического искусства нахождения в себе творческих сил без влияний и без подражаний, а на основе самобытности.

Сценическое искусство бессильно дать всю содержительность заключенного в театре Островского, если будет исполняться фальшивыми инструментами или не тем оркестром, для которого написаны вещи.

Театр Островского только тогда будет оценен, как могучий репертуар, вскрывающий все недра русской души, ее самобытного восприятия жизни, когда сценическая культура достигнет пышного расцвета народных сил, когда найдется

вдохновение углубиться до простоты и совершенства исполнения своих чувствований и дум примитивными средствами на сцене по путям действительно народной иронии, иронии к мелко житейскому, материально преходящему и когда безудерж стремлений понесет над пошлостью к целомудренно непроизносимым в монологах, но говорящим в душе и в зрачках идеалам.

Таков театр Островского в покрове, веющем над русской сценой по сей день.

Н. П. Кашин.

Исторические пьесы А. Н. Островского.

На сцене еще продолжали доживать свой век романтические трагедии и исторические мелодрамы Кукольника, Полевого, кн. Шаховского, все те драматические произведения с претензией на историю, в которых исторической действительности не найдешь ни капли, когда на смену им стала появляться историческая драма и хроника, отмеченные той же печатью художественного реализма, что и бытовая драма и комедия. Одной из наиболее ранних пьес подобного рода является нашумевшая в свое время и долго-долго не сходившая со сцены «Русская свобода» П. Сухонина, изображавшая, собственно говоря, только вообще наше прошлое, ушедший быт, но не воспроизводившая никакого определенного исторического события или лиц. Только постепенно начинают появляться пьесы, захватывавшие и эту сторону нашего исторического прошлого. В ряду этих последних безусловно одно из самых почетных мест должно принадлежать историческим в полном смысле этого слова, в буквальном и переносном, пьесам А. Н. Островского.

Современная драматургу критика не всегда правильно и должно понимала и оценивала и вообще все, и в частности исторические его пьесы. Но—увы!—нельзя сказать, чтобы и современная нам критика также по достоинству оценила этот род его произведений. Вот два наиболее характерных отзыва этой последней. «Когда Островский уходил из современности,—писал такой яркий представитель этой критики как Ю. И. Айхенвальд,—из среды, ему слишком хорошо известной, когда на тяжелых крыльях своих славянофиль-

ских воззрений и симпатий—он порывался за пределы XIX века или совсем за пределы реальности, то здесь он впадал или в скучные, бездейственные, бесталанные хроники, или в «Снегурочку», где несомненное дуновение веселой ласковости все же заглушено фольклором, литературой,— и далеко не выдержаны сказочные простота и наивность»[1]). А вот что писала Ю. Слонимская, статья которой о нашем драматурге, правда, больше рисует, по справедливым словам Б. В. Варнеке, какого-то воображаемого Островского, а не известного нам по его произведениям. «Его (Островского) исторические драмы лишены всякой историчности, всякой бытовой точности. Островский далек от желания отразить эпоху или нарисовать характер данной исторической личности. Его интересует не картина действительной жизни, а внутренняя борьба человеческой жизни»[2]). Нельзя вообразить себе ничего более несправедливого этих двух отзывов о нашем драматурге. Дальнейшее изложение, надеюсь, с убедительностью покажет всю их эфемерность, а потому, не останавливаясь на них, обратимся к самому существу дела, т.-е. к самым историческим пьесам Островского.

I.

Обычно обращение нашего драматурга к его хроникам связывают с знаменитой «Литературной Экспедицией», о которой оставил нам свои воспоминания С. В. Максимов. Но любопытно, что последний, говоря о тех произведениях, которые у Островского здесь, на Волге, родились и созрели, называет «Воеводу», как вещь, получившую окончательную форму, и ни словом не обмолвился о «Минине», а между тем эта хроника—первая из исторических пьес его увидела свет. Очевидно, помимо Волги, с ее широтой и простором, с ее историческими воспоминаниями, с ее могучим воздействием на

---

[1]) Айхенвальд Ю. И. Силуеты русских писателей. Вып. II. М. 1908, стр. 151.

[2]) Слонимская Ю. Театр Островского. «Ежегодн. Импер. Театров». 1915, № 1, стр. 69.

творческое воображение поэта, был и другой источник вдохновения. Таким источником было изучение исторических памятников и документов, которому драматург, по его собственным словам, отдался уже давно (его письмо к Ф. А. Бурдину от 27 сентября 1866 г.).

Когда Островский принялся за свою хронику, с точностью определить невозможно. 25 сентября 1857 г. он писал к А. Некрасову: «Честь имею Вас уведомить, что у меня готовится целый ряд пьес под общим заглавием «Ночи на Волге». Возможно, что в этот цикл должен был войти и «Козьма Захарьич Минин, Сухорук», так как 24 января 1858 г. драматург писал тому же лицу: «Я постом окончу Минина непременно». Но—увы!—окончить его в этом году не удалось; быть может, отвлеченный другими своими пьесами, он отложил хронику и только в 1861 г. вновь принялся за нее. 26 октября 1861 г. А. Н. писал П. С. Федорову: «на днях я оканчиваю «Минина», который мне стоит многолетних трудов, и которого я мечтал видеть нынешней зимой на сцене», и, очевидно, хроника была окончена 9 декабря 1861 г., как гласит авторская пометка на черновой ее рукописи. Напечатана она была в январьской книжке «Современника» за 1862 г. и вызвала довольно суровые критические отзывы, за исключением обстоятельной статьи П. В. Анненкова в «Русском Вестнике» (1862 г., июнь), статьи в газете «День» (1862 г. № 43), признавшей за драмою Островского огромные заслуги, да восторженного отзыва Аполлона Григорьева в «Якоре» [1]).

Предварительно должно сказать все же несколько слов о подготовительной работе драматурга. Эта работа и состояла в изучении исторических документов, «Актов Археографической Экспедиции», на II-ой том которых так предупредительно сослался сам драматург. Отсюда он заимствовал не только самые существенные исторические сведения о всех событиях, послуживших ему материалом для хроники, но и самые имена действующих лиц, которые все, как они даны Островским, встречаются в «Актах», за исключением,

---

[1]) 1862 г. № 2-й.

быть может, двух-трех. Эта подробность чрезвычайно характерна для нашего драматурга: так поступать, так заботливо выписывать имена всех этих «бесстрашных людей», Родиона Мосеева да Романа Пахомова, или Павлика писчика, или юродивого Гриши, или предводителей восстания на Волге, Григория Лапши и Ивана Кувшинникова, все это, повторяю, подробно выписывать мог только художник-реалист, знавший цену всем этим бытовым подробностям, вплоть до имен действующих лиц. Таким художником-реалистом был Островский в своих бытовых пьесах, таким остался он и в своих хрониках.

Приведем еще один-два примера отражения в хронике ее исторических источников. В 1-м явлении эпилога старик Аксенов, между прочим, говорит:

«И, Божьей благодатью,
Так и спорилось все в его руках,
Другие нищие пришли, босые,
Без одежонки, посмотри теперь!
Разбогатели, раскормились живо,
Все молодцами смотрят,—загляденье!
Поверишь ли, коня сегодня купит;
Дня через три его и не узнаешь;
Хозяин не узнает, хоть божись:
Так раздобреет. Смотрим да дивимся.
Уж истинно, что бог избрал Кузьму!
Умен и счастлив, да при всем при этом
Благословенье божье помогает».

Сопоставьте с этим следующие строки Никоновской летописи: «Богу же призрѣвшу на ту рать, и дастъ межъ ими совѣтъ великъ и любовь, что отнюдь межъ ими не бятше вражды никакія, кои убо покупаху лошади меншею цѣною, тѣже лошади побыша мѣсяцъ, тѣжъ продавцы не познаху, тако Богу поспоряющу всѣмъ»[1]). Ясно, что из летописи наш драматург почерпал также и живые, реальные подробности, которые придают хронике особенно жизненный характер.

Другой пример находится в связи с созданием образа молодой благочестивой вдовы Марфы Борисовны, которую критик «Библиотеки для чтения» Омега, т.-е. известный поэт

[1]) Летоп. по Никон. сп., изд. 2-е, СПБ. 1792, т. VIII, стр. 176.

Н. Ф. Щербина, назвал «какой-то кокеткой на лампадном масле». Образ этот создан драматургом вопреки мнению только что названного критика, не под влиянием Буслаева, без которого, по словам Омеги, будто бы и не было бы Марфы Борисовны в хронике Островского, а под влиянием изучения подлинного памятника старинной русской литературы, жития Юлиании Вяземской. В словах Поспелова, мечтающего о женитьбе на Марфе Борисовне, в словах его, сказанных ей в ответ на ее просьбу не забывать о ней, в черновой рукописи хроники, между прочим, находятся такие шесть строк, зачеркнутых в рукописи:

«Припомню все...
Как по ночам глядел с горы кремлевской
Через овраг на твой высокий терем.
Бывало воску ярого свеча
Как звездочка чуть брезжится в окошке,
И знаю я, что на молитве строгой
Перед иконами ты молишься всю ночь».

В комнате Юлиании также «не угасаше свѣща ея вся нощи».

Повторяю, кто как не художник-реалист мог создавать такие реальные подробности, воссоздающие перед нами живую жизнь наших предков. Этот характер и данной хроники и вообще всех исторических пьес Островского резко бросится в глаза при сравнении их с предшествующей русской так называемой исторической драмой.

Минин и Пожарский очень рано стали фигурировать в самых разнообразных драматических произведениях, начиная с знаменитой трагедии Крюковского: «Пожарский», вплоть до балета. Останавливаться на всех этих драмах, конечно, нет возможности, но с некоторыми из них познакомиться должно.

Вот, напр., в 1809 г. в первый раз в Москве была представлена «отечественная драма, в 3 действиях, в стихах», заглавие которой—«Минин»—уже показывает, кто в ней играет главную роль. Автором ее был Сергей Глинка, хотя она была издана в 1817 г. без имени автора, и хотя сам Глинка в своих известных «записках» о ней не упоминает.

Для правильной оценки этой драмы нужно иметь в виду, что автор ее был вместе с тем автором и «Русской истории» в 14 частях, т.-е. обстоятельно для своего времени был знаком с историей эпохи, из которой взял он и сюжет для своей пьесы. И он отчасти пользуется в ней историческими данными, перелагает, напр., грамоту Авраамия Палицына, не говоря уже о центральном пункте, воззвании Минина к согражданам о пожертвовании, далее упоминает об измене Заруцкого, о подсылке наемных убийц к Пожарскому. Но главное, конечно, не в этом, а в стиле драмы, которая написана в тоне патриотических трагедий, и в том, что исторические факты, конечно, в своих подробностях, изображались не согласно с исторической действительностью, а в возвышенных, высокопарных выражениях для большего возбуждения патриотизма. Напр., Глинка в своей «Русской истории» [1]) говорит о том, что «Минин, зная народное непостоянство и желая обуздать оное необычайными средствами, заставил подписать следующий достопамятный приговор: «Для снабжения всем нужным войска не пощадим ни себя, ни жен, ни детей». Опасаясь, чтобы Нижегородцы не отступились от слов своих, Минин «немедленно пригласил всех сограждан утвердить приговор рукоприкладством и послал к Пожарскому». В драме об этом нет и намека, вероятно, потому, что это совершенно не подходило к стилю патриотической трагедии. Далее, зная имена боярского сына Романа Пахомова и посадского служителя Родиона Моисеева, знакомых уже нам «бесстрашных людей», которые привезли грамоту Авраамия Палицына в Нижний, автор драмы не упоминает, однако, их имен, а «хартию», как он говорит, привозит вестник. Да и сама грамота передана, конечно, в том же стиле трагедий, в высокопарных выражениях. Затем, подвиг Минина заключается не только в помощи сирым и убогим, «бедным ратникам, недужным от войны», не только в пожертвовании всего своего имущества на ратное дело, не только в призыве других к этим пожертвованиям, но еще и в том, что он «шесть сынов» своих «вооружает на брань», тогда как

[1]) Ч. V. Изд. 3-е. М. 1823, стр. 187.

в действительности у него был один сын с прозаическим именем Нефед. За это вооружение сыновей он выслушивает упреки от своей жены, конечно, Евдокии, а не Татьяны, как она звалась в действительности, которая не в силах расстаться с своими детьми, но в конце концов, однако, «благословляет их на брань», поручая их жребии «Общему Отцу». Наконец, много внимания уделено в драме дочери Заруцкого, Марии, невесте одного из сыновей Минина, которая страдает из-за преступления своего отца, и Минину предоставляется полная возможность проявить и тут свои благородные чувства и заменить Марии отца. Таким образом, действительного исторического, а главное, живого Минина мы не видим в этой «отечественной драме», которая мало чем отличается от обычных патриотических трагедий и, быть может, и любопытна этой своей типичностью.

Нельзя пройти молчанием знаменитой драмы Кукольника «Рука Всевышнего отечество спасла», появившейся в 1834 г., т.-е. не только после создания, но и после напечатания Пушкиным «Бориса Годунова». Любопытно, что Кукольник только еще начинал свою деятельность, и, как начинающий писатель, он должен был бы обратить особенное внимание на трагедию Пушкина и по его примеру положить во главу угла своих исторических драм тщательное изучение всякого рода источников, без чего теперь уж невозможно создание настоящей исторической драмы. И, однако, в произведении Кукольника ничего этого не заметно и следа: трагедия Пушкина для него как бы не существовала.

Известна уничтожающая статья Полевого об этой трагедии, погубившая самого автора критики, и я на ней, конечно, не намерен останавливаться. Упомяну о другой критической статье, более благополучной для ее автора, Сенковского—барона Брамбеуса, который хвалит драматурга за первый и последний (пятый) акты его пьесы. «В этих двух актах он—поэт», говорит критик, «и самовластно владеет нами и могуществом самого предмета, и блеском поэтических красок, употребленных на его изображение. Все уста и все сердца увенчают чело юного поэта хвалою и благодарностью за патриотические стихи. Здесь не может быть разногласия!» Пер-

ный акт, распадающийся на два явления, посвящен деятельности Минина в Нижнем, т.-е. сбору пожертвований, избранию Пожарского вождем, посольству к нему, чудесному его исцелению. Пятый акт посвящен избранию Михаила на царство. Но и в этих восхваленных Сенковским актах нет ничего, кроме реторики и трескучих патриотических фраз. В творении Кукольника вообще вы не найдете даже ни одного такого стиха, как те стихи в «Пожарском» Крюковского или «Дмитрии Донском» Озерова, которые в свое время действительно могли производить потрясающее впечатление, даже такого стиха, как тот, который служит заглавием драме и принадлежит Озерову.

Чтобы познакомиться с блеском красок юного поэта, лишь ради курьеза отметим сцену выборов Михаила на царство, прекрасно показывающую все убожество творческого вымысла автора. Действие происходит в Грановитой Палате. Входит Пожарский «сопровождаемый Собором воевод, бояр, дворян и выборных людей... Весь Собор занимает приготовленные места около столов, на которых стоят чернильницы и разбросана бумага». Пожарский произносит длинный монолог по поводу того, кого следует избрать, но сам отказывается «объявить мнение свое», «тайно поручает его бумаге» и приглашает всех последовать его примеру. И вот «Пожарский пишет, и все, разрывая лежащую по столам бумагу, на лоскутках пишут, свертывают и оставляют пред собой». А затем Минин, который, кстати сказать, несмотря на приглашение Пожарского «присутствовать избранию царя», все же отказывается сесть, потому что он мещанин, и лишь просит у бояр позволения «внимать им стоя у дверей», этот Минин, «взяв со стола золотое блюдо, обходит все столы и собирает голоса». Нечего, конечно, и говорить о том, что Михаил был избран единогласно. Мало того, толпа народа, утомившаяся ждать решения выбора, вламывается в Палату, и какой-то гражданин от имени всей Руси бьет челом, чтобы на царство был избран Михаил Романов. Драма заканчивается монологом Пожарского, пророчествующего о славе великого колена Романовых, которому нет конца. Вот с каким творением выступил молодой начинающий писатель в то время, как уже был

издан «Борис Годунов», который несомненно должен был стать образцом для всех последующих исторических драматургов. Однако этого еще долго не было.

20 декабря 1845 г. была дана «Смерть Ляпунова», драма в пяти действиях, в прозе, С. А. Гедеонова, сына директора императорских театров, который и сам потом управлял этими театрами и, как известно, передал Островскому неоконченный текст пьесы, будущей «Василисы Мелентьевой». Драма имела успех, автора вызывали несколько раз. «Репертуар и Пантеон» посвятил ей хвалебную, хотя и не справедливую статью. Но за то И. С. Тургенев в своей статье в «Отечественных записках» дал суровый отзыв о драме Гедеонова, которая, по его мнению, есть «не что иное, как оперное либретто». Отсылая интересующихся к самой статье знаменитого романиста, отмечу лишь, что он восстает «против злоупотребления патриотических фраз, которые так и сыплются из уст героев наших исторических драм», восстает потому, что желал бы «найти в них более истинного патриотизма, родного смысла, понимания народного быта, сочувствия к жизни предков, пожалуй, хоть и к народной гордыне». «Это, замечает Тургенев, всякому дано ощущать, но не всякому дано выразить», и образчиком такого рода драм он считает хроники Шекспира, в которых живет и дышит «Старая Англия». «Кто же, восклицает критик, нам доставит наслаждение поглядеть на нашу древнюю Русь? Неужели не явится, наконец, талант, который возьмется хотя за этих двух рязанских дворян, Прокопа и Захара Ляпунова, и покажет нам, наконец, русских живых людей,—говорящих русским языком, а не слогом,—вместо тех странных существ, которые под именами историческими и вымышленными так давно и так безотрадно мелькают пред нашими глазами».

Таким талантом, смею думать, был А. Н. Островский. Когда от чтения этих так называемых «исторических» пьес обращаешься даже к драматической хронике его: «Козьма Захарьич Минин, Сухорук», то получается такое впечатление, будто вышел на свежий воздух. Видишь настоящих живых людей, слышишь подлинную русскую речь, а не слог, как метко выразился Тургенев, хотя, так желавший

«поглядеть на нашу древнюю Русь», романист остался недоволен пьесой. Узнав через Достоевского, что Островский привез в Петербург «Минина», Тургенев «удивился и взволновался», думая, что «это, может быть, выйдет нечто великое, во всяком случае замечательное». Но прочитав пьесу, изменил свое мнение: «Минин» не вытанцовался,—писал он 5 марта 1862 года,—«силы таланта не хватило»...

Восторженный отзыв, как я сказал уже выше, дает о хронике А. Григорьев в своей статье в журнале «Якорь», где он характеризует пьесу прямо как «явление небывалое, может быть, начало целого ряда небывалых явлений.

По справедливому замечанию критика, у эпохи междуцарствия «есть уже сложившийся общий образ, в народном хотя и смутном понимании. Посягать на этот образ картины, в которой такие подробности, как хоть бы, например, троекратное явление преподобного Сергия Минину, вдова, пожертвовавшая своим достоянием, составляют уже нечто эпическое, посягать на главный тон и колорит картины,—тон и колорит, весь, даже односторонне религиозный, художество не может и не должно. Ему нечего иного делать, как держаться общего, эпического образа».

Каждая теория, с какой бы мы ни подошли к объяснению данной эпохи, по мнению А. Григорьева, может предъявить спор, «верно ли там, не верно ли понял поэт эпоху»,—«но драма, продолжает критик, делает, с точки зрения общего, уже сложившегося в народе представления,—живыми и наглядными—события совершавшиеся за 250 лет назад. В том, что художник есть вместе с тем и великий историк, сомневайтесь, господа, сколько вашей душе угодно;—но что перед нами, от самого Минина до старого бражника, Баима Колзакова, от боярского сына Поспелова до «воровского человека» Павлика, от Марфы Борисовны до жены Минина, подающей по церквам подаяние за крепко задумавшегося мужа,...—живые личности, с известными отметками, а не куклы с ярлыками на лбу; что все эти личности говорят то, что могли говорить, и так, как они могли говорить,—в этом—увы!—со всеми вашими, теми или другими, взглядами

на эпоху междуцарствия,—вы нас едва ли можете заставить сомневаться».

Наиболее уязвимым в хронике является, кажется, сам Минин. Во всяком случае его монолог, в котором он говорит о народной песне и за который один из критиков (Омега-Щербина) так нападал на драматурга, бесспорно слабое место в пьесе. Но для правильного освещения личности главного героя необходимо принять во внимание то, как смотрел на него сам автор. Давая совет своему другу Ф. А. Бурдину по поводу исполнения роли Минина, он писал: «Оставь ты свою сентиментальность, брось бабью расплываемость, будь на сцене мужчиной твердым; лучше меньше чувства и больше резонерства, но твердого. Минин—не «Дева Орлеанская», т.-е. не энтузиаст; он также и не плакса; он резонер в лучшем смысле этого слова, т.-е. энергический, умный и твердый».

Что касается других недостатков хроники, то можно признать совершенно правильным замечание П. В. Анненкова, что «вся перспектива настоящего произведения Островского вполне открывается зрителю с первых же сцен, что оно представляет сплошь одну лучезарную поверхность, где почти нет теней или где тени едва-едва намечены, что в нем дано слишком мало места и значения элементу противоборствующему, который существовал в то время и существует при каждом историческом явлении; что, наконец, краски, которыми очертил автор отрицательную сторону, могли бы быть поярче».

Наконец, сам драматург, как известно, признавал свою хронику малосценичной, и действительно, быть может, она несколько утомительна и скучна.

Вначале предполагалось, что «Минин» пойдет в бенефис Леонидова, но попасть на сцену хронике не удалось, хотя по докладу министра народного просвещения А. В. Головина государь пожаловал Островскому за его пьесу бриллиантовый перстень. Это не спасло однако ее от цензурного запрещения, которое тяготело над ней вплоть до конца 1866 г., и только 9 декабря этого года «Минин» появился на сцене Александринского театра в бенефис Марковецкого,

а 20 января 1867 г. в Москве, на сцене Большого театра в бенефис Садовского. Но только нужно иметь в виду, что это была уже вторая редакция хроники, которая, однако, уступая первой по строгости и стильности письма, имея преимущество лишь некоторой своей краткостью, ничуть не является более интересной, эффектной и более сценичной, на что рассчитывал сам автор, как видно из его писем к другу. Вполне понятно поэтому, что хроника и не имела успеха ни в Петербурге, ни в Москве.

II.

Еще прежде, чем было снято цензурное запрещение с «Минина», на сцену попала другая историческая пьеса нашего драматурга, будто бы получившая, по словам Максимова, свою окончательную форму на Волге. Это прочно вошедшая в классический репертуар русского театра комедия в 5 действиях с прологом в стихах, «Воевода или Сон на Волге».

Еще современная Островскому критика указывала на юридические акты, как на источники «Воеводы». Например, П. В. Анненков, несмотря на название «комедии», данное драматургом своему произведению, считает эту пьесу «драматической хроникой, только не историко-политического содержания, а бытового и историко-юридического. Это просто юридическая хроника,—говорит он,—в основание которой положены акты археографической комиссии и другие материалы того же рода». Эту связь комедии с названными только что источниками необходимо отметить, потому что не только образ самого воеводы, не только такие явления, как разбойничество, масса бытовых подробностей, но и развязка комедии (по первой ее редакции), увольнение воеводы по приказу из Москвы, все это прямо дано юридическими актами.

Но весь этот сырой материал требовал обработки, обработки не в смысле создания живых образов, это само собою разумеется, но в смысле подыскания той рамки, в которой эти образы оказались бы поставленными каждый на подо-

бающее ему место. Одним словом, нужна была фабула, и, мне думается, можно говорить о том, что на работу нашего драматурга в данном случае оказала свое влияние долго, чуть ли не до конца XIX столетия, пользовавшаяся успехом мелодрама А. А. Шаховского «Двумужница». По крайней мере, параллельное изучение обеих пьес показывает некоторое сходство их плана.

Сопоставление этих двух произведений любопытно и в том отношении, что и в «Двумужнице» изображен разбойничий быт, но только, так сказать, в романтических красках, и чрезвычайно интересно выяснить, в каких тонах изображено это явление (разбойничество) у Островского. Как смотрел наш драматург на разбойников, изображаемых в предшествовавшей ему русской драме, лучше всего свидетельствует одна подробность из комедии «Горячее сердце» (д. IV, явл. 4-ое). Один из персонажей этой комедии, мещанин Аристарх, обязанный увеселять своего патрона Хлынова, который сам не мог придумать ничего кроме как поливать дорожки шампанским, этот Аристарх, создавая свой проект увеселения, между прочим говорит Хлынову: «А вечером всех людей нарядим разбойниками; шляпы у него есть такие большие, с перьями. Разбойники у нас будут не русские, а такие, как на театрах, кто их знает, какие они— не умею тебе сказать. Чего не знаю, так не знаю. И сами нарядимся: я пустынником...

Хлынов. Зачем пустынником?

Аристарх. Что ты понимаешь? Уж я, стало-быть, знаю, коли говорю. При разбойниках завсегда пустынник бывает,— так смешнее...»

Итак, до сих пор в русских драмах изображались разбойники не русские, а какие они, кто их знает. Наш драматург имел в виду изобразить русских разбойников и, конечно, прежде всего как известное бытовое явление, объясняемое определенными реальными причинами. Разбойничеством отвечала бесправная Русь того времени на самовластье воевод. В связи с этим становится понятной одна черта в личности Романа Дубровина. Некоторые исследователи, обращая внимание на его слова, что он «рук не

кровянил», объясняют это романтическим влиянием, видят в Романе Дубровине своего рода романтического героя. А между тем и без этого романтизма вполне понятно, почему драматург так, если хотите, идеализировал Дубровина: ему нужно было изобразить бытовое, так сказать, заурядное явление, которым, как я выше сказал, Русь отвечала на самовластье воевод, а ведь не все же люди, убегавшие из тюрьмы от этого самовластья, непременно становились убийцами. Что такие люди бывали, Островский, конечно, знал и вложил в уста Дубровина знаменательное в этом случае замечание:

«Ты не дивись, на белом свете много
К своим дворам, на царское тягло,
Приходит нашей братьи. Поживают
И в ус себе не дуют: кто торгует
На воровские деньги, кто припрятал.
Другой, гляди, не два, не три убийства
На плечах носит; да живут покойно,
Никто не трогает»... (Д. II, сц. 2-я, явл. 2-е).

Вполне естественным с этой точки зрения является и введение в пьесу пустынника, имеющее здесь глубокий общественный смысл. Островский, конечно, основательно изучил древне-русскую жизнь и не мог допустить мысли, что на самовластье воевод и вообще на всякое зло она могла ответить лишь одним явлением разбойничества. Нет, аскетический идеал древней Руси был слишком известен нашему драматургу, чтобы последний прошел мимо него. Доказательством предложенного толкования являются, по моему мнению, слова, вложенные в уста самого пустынника, который говорит Дубровину:

«Мы оба беглецы.
Ты злом за зло, обидой за обиду,
Греховному и суетному миру
Воздать желаешь; я молюсь о нем». (Д. II, сц. 2-я, явл. 2-е).

Так трафаретная форма прежней русской мелодрамы наполнялась глубоким общественным содержанием, почерпнутым из старинных исторических и юридических документов.

Здесь не место подробно говорить о том, что в пьесе взято из этого источника. Должно лишь к указанным «Актам»

прибавить такой памятник, как «Домострой», без которого нельзя объяснить не только всего общего строя и характера жизни семьи Дюжого и Воеводы, но и некоторых подробностей. Но помимо этих книжных источников, следует отметить в «Воеводе» другую стихию, широкой волной разлившуюся по пьесе. Это—стихия народной поэзии, в разнообразных ее формах, в песне, сказке, суеверии, народной игре и т. п. Без сказки нельзя вообразить себе коротания скучного времени в тереме, без разгульной песни и игры нельзя вообразить себе молодецкой беседы. Но только до сих пор нельзя надивиться тому размаху творческой фантазии драматурга, которая народную игру подгулявших добрых молодцев в «Лодку» превратила в действительную поездку по Волге, что в свою очередь содействовало развитию действия в пьесе. Нельзя не отметить этого чисто Шекспировского приема, введения фантастического существа, взятого из мира народных суеверий, Домового, тесно связанного с изображаемым здесь миром и бытом, и введенного с целью объяснения тех перемен, которые ждут героиню комедии. До Островского не применялось указанных мною приемов. Нашим драматургом был применен еще один прием,—сновидения, освященный авторитетом того же Шекспира, а также поближе к нам авторитетом Пушкина. Но опять-таки обратите внимание на то, что Островский и тут сумел остаться самостоятельным, пользуясь этим приемом не только для характеристики душевного состояния героя, но и для дальнейшего развития хода действия в пьесе, так как виденный им сон заставляет воеводу спешить скорее домой.

Так на основе этих двух стихий, книжной—исторических и юридических документов—и народно-поэтической, и создалась эта грандиозная, а главное высоко-художественная картина русской жизни XVII века, какую мы находим в «Воеводе».

Конечно, не обошлось без недостатков, одним из которых является размер комедии, что давало возможность современной критике острить на счет «сна на Волге», навеваемого будто бы комедией. Далее вызывал нарекания, быть может, не совсем несправедливые, тот род смерти, которым хотел

Воевода извести свою будущую жену, каким он уже раньше извел двух. Эти недостатки не помешали, однако, комедии прочно войти в репертуар нашего театра; правда, должно заметить, что она исполняется уже во второй измененной редакции, о которой позволю себе сказать несколько слов, хотя она появилась на свет значительно позже.

Прошло почти двадцать лет со времени появления в печати и постановки «Воеводы». Силы драматурга и творческие, и физические упадали: как оказалось, ему не долго оставалось и жить. Очевидно, среди поисков, быть может, неудачных, новых сюжетов для своих произведений, драматург почему-то вспомнил о своей комедии, несомненно, заключавшей, несмотря на некоторые свои недостатки, прекрасный сценический материал и решил ее переработать. Вероятно, он не забыл тех упреков, какие делала современная критика по адресу его пьесы. П. В. Анненков в своей статье о «Воеводе» высказывал мысль, что драматурга скорее можно обвинить «в преувеличении исторических данных, чем в их ослаблении», а таким преувеличением он считал «введение в драму указа об отставке воеводы». В связи с этим, конечно, находился и вопрос о челобитьи. Рецензент «Голоса» указывал на поспешность, с какой было обработано это дело в Москве. Отсюда вполне естественно сделать вывод, что А. Н. Островский при переработке своей пьесы прислушивался к голосу современной ему критики, и прежде всего к голосу благосклонного к нему П. В. Анненкова, статью которого, напечатанную в журнале, он скорее мог перечитать, чем какую-либо газетную заметку.

Переработка пьесы прежде всего отразилась в изменении ее развязки. Вместо отстранения воеводы от должности по указу из Москвы мы находим теперь добровольный отказ воеводы и решение его уйти в монастырь. Отказ этот объясняется, таким образом, религиозным побуждением, произведшим нравственный перелом в душе воеводы. Этот религиозный мотив составляет отличительную черту, красной нитью проходящую по всей комедии, хотя должно заметить, что усиливался он в пьесе постепенно, так как некоторые подробности, особенно его подчеркивающие, возникали под

пером драматурга во время уже его работы, а не входили в первоначальный план. Для усиления религиозного мотива драматург значительно выдвинул роль пустынника, под влиянием которого происходит переворот в душе не только воеводы, но и Дубровина, а также и разбойников. Ввиду этого пришлось написать вновь почти все IV действие, где главная роль отведена пустыннику. Самый образ последнего несколько изменился сравнительно с первой редакцией: там он был мягче, человечнее, даже, пожалуй, снисходительнее к людям, теперь он суровый аскет, требующий от людей, прежде всего, покаяния и полного отречения от их греховной жизни. Подверглось сильной переделке и V действие, так как, отчасти в связи с изменением развязки, пришлось писать вновь некоторые явления, вносить новые подробности и уничтожать прежние. Так уничтожена, напр., та подробность, на которую также нападала современная критика, что воевода хотел защекотать до смерти свою молодую невесту, как ранее защекотал двух своих жен. Меньше сравнительно подвергся переработке текст других действий, но и там наблюдаются изменения. Так, напр., в III акте, ранее бывшем IV, опять-таки в связи с изменением развязки выпущены две части сна воеводы, первая, когда воеводе снятся замученные им люди, и вторая—сцена суда в Москве на Постельном Крыльце.

Усилился в пьесе и мелодраматический элемент. Так, пустынник оказывается отцом Романа Дубровина. На сцене разыгрывается гроза, заставившая разбойников вернуться к пустыннику. Заметим кстати, что этот мелодраматический элемент вредит пьесе.

Некоторые подробности и сцены исключены драматургом с явной целью сокращения пьесы, как, напр., сцена с Мизгирем, но нужно сказать, что этой цели собственно говоря драматург не достиг, будучи принужден вводить новые сцены и подробности, благодаря чему, в конце-концов, вторая редакция оказалась всего только на пять страниц короче первой.

Несмотря на усилившийся и портящий ее мелодраматизм, комедия все же остается прекраснейшей пьесой из русской

жизни XVII века; по крайней мере до сих пор не появилось ни одной вещи на сюжет из этой эпохи, которая могла бы не только заменить данную комедию, но и даже соперничать с ней.

III.

Вернемся назад к второй половине 60-х годов. Как уже выше мы видели, в конце 1866 года попал на сцену переделанный «Минин», а в первой половине этого года была готова самая лучшая из драматических хроник Островского: «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» [1]). В феврале этого года, великим постом, начал драматург эту хронику и к июню кончил. В августе была набросана и составлена другая хроника, очевидно «Тушино», в конце сентября посылается в Петербург «Минин» в новой редакции, а в октябре драматург предполагал кончить еще новую хронику, но намерения своего не осуществил.

Были особые причины этого увлечения историческими пьесами—это театральные невзгоды и вытекавшее отсюда желание совсем оставить театральное поприще, о чем Островский не замедлил написать своему другу Ф. А. Бурдину. Хроники представлялись чрезвычайно удобными для того средством. «Современных пьес я писать более не стану,—писал он далее в том же письме;—я уж давно занимаюсь русской историей и хочу посвятить себя исключительно ей,—буду писать хроники, но не для сцены; на вопрос, отчего я не ставлю своих пьес, я буду отвечать, что они неудобны,—я беру форму «Бориса Годунова». Таким образом, постепенно и незаметно я отстану от театра».

Для нас здесь особенно важно указание драматурга на то, что он брал форму «Бориса Годунова». Хроника и состоит, подобно «Борису Годунову», из ряда сцен, в некоторых случаях день за днем изображающих события тогдашней жизни Московского государства и общества. Но влия-

---

[1]) «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» напечатан в «Вестнике Европы», 1867, № 1.

ние Пушкина сказалось не только в этом: оно имеет более общий характер и сказалось в самых приемах работы. Как и Пушкин, Островский прежде всего обращается к всестороннему изучению источников. Конечно, таким источником ранее других является для него «История государства Российского» Карамзина, ценная для драматурга именно своим ярким и живым изложением событий. Но Островский не ограничивается изучением одного этого труда; он, подобно Пушкину, обращается, во-первых, к изучению первоисточников, летописей, сказаний, грамот, дневников и т. п. материала, а, во-вторых, к трудам новейших историков, его современников, как С. М. Соловьев. Сходство обнаруживается и в дальнейшем. Подобно Пушкину, наш драматург влагает в уста своих действующих лиц замечания, обрисовывающие положение дела. Сравните, напр., монолог Бориса Годунова: «Достиг я высшей власти» и монолог Дмитрия Самозванца: «Сиротливо в душе моей». В этом отношении особенно монологи обращают на себя внимание. Далее, подобно Пушкину, он допускает исторические неточности, нисколько не вредящие художественной правде. Что касается в данном случае Пушкина, приведу общеизвестный пример. Еще в школе указывают на неполную точность слов Пимена, рассказывающего Григорию о том, как каялся в грехах Иоанн Грозный в Чудовом монастыре:

«Я видел здесь, вот в этой самой келье
(В ней жил тогда Кирилл многострадальный,
Муж праведный . . . . . .
. . . .), здесь видел я царя,
Усталого от гневных дум и казней».

А между тем это событие, покаяние Грозного, засвидетельствованное собственным его посланием, происходило в Кирилло-Белозерском монастыре.

У Островского возьмем хотя бы речь Дмитрия к послу Олесницкому, в которой он жалуется на умаление его титула королем. В хронике эту речь Дмитрий произносит на свадебном пиру в зале в новом дворце. Между тем в действительности эта речь была произнесена в Золотой палате во время торжественного приема Дмитрием родственников

Мнишковых и послов королевских. Но вообще должно отметить, что Островский ближе держится источников, стараясь соблюсти не только художественную правду, но и верность историческую.

Как основательно изучал наш драматург источники по истории Смутного времени и какими источниками он пользовался в данном случае, мы можем узнать это из черновой рукописи «Дмитрия Самозванца», где, между прочим, он сделал выписки из «Иного сказания о самозванцах», хронографа Кубасова, выдержка откуда напечатана в «Сказаниях современников» Устрялова, ссылка на первую часть которых с точным указанием страницы сделана в рукописи, далее из «Летописи о многих мятежах». Читая «Историю государства Российского», драматург конспективно записывает все события этого времени, с точным указанием дат. Но иногда не удовлетворяется Карамзиным и раз делает такую заметку: «373 прим. XI т. Справиться Собр. Гос. гр. и догов.». Наконец, находим в рукописи еще такое перечисление источников: «С. Г. Г. и д. № 121»[1]), «Сказание еже содеяся 1847, № 9»[2]), «Летопись о мятежах». А в одном месте рукописи читаем такую заметку: «Маржерет. Прочесть историю Генриха IV. Спал по-русски.—Ходил с Дмитрием в кладовые». Иногда же драматург вносит поправки и в самые памятники. Так, напр., цитируя из «Иного сказания о самозванцах» (стр. 32): «Венчание в Воскр. 30 июля», он дальше замечает в скобках: «(Неверно. Воскр. было 29)».

Я не буду, конечно, останавливаться на вопросе о том, как пользовался драматург источниками, и что он взял из них: это завело бы нас слишком далеко. Скажу лишь: нужно быть Островским, обладать его или подобным талантом, чтобы не только прочитать, что скрывается за этими строками грамот, но и оживить эти мертвые строки, создать те яркие, полные жизни сцены, какие мы находим у нашего драматурга. Приходится только удивляться тому, как умел

---

[1]) Т.-е. «Собрание государственных грамот и договоров», т. II, № 121.

[2]) Т.-е. «Чтения в И. О. И. Д. Р.», 1847 г., № 9, где напечатано это «сказание», которое служило источником и Пушкину, но, надо полагать, в рукописи, потому что в то время оно еще не было напечатано.

Островский перенестись в прошлое и вложить в уста действующего лица речи, наиболее правдоподобные в данный момент. Постичь тайну творчества, как это делается, мы, конечно, не в состоянии, мы лишь можем до некоторой степени приблизиться к ней, выяснить те источники, из которых исходит драматург в своем творчестве, т.-е. те источники, которыми оно возбуждается.

Обычный упрек, какой делала Островскому современная ему критика по поводу его «Самозванца», заключался в том, что наш драматург подражал в своей хронике Шиллеру. «Незнакомец» (А. С. Суворин) в хлесткой статье в «С.-Петерб. Ведомостях» (1872 г. № 50) писал даже, что «лучшая, действительно драматическая сцена, производящая впечатление на зрителей—свидание Самозванца с матерью, тогда инокиней Марфой, не только построена по плану Шиллера, но черновые наброски речей Самозванца дали г. Островскому готовый материал для стихов, вложенных им в уста своего Самозванца... Г. Островский... пересадил черновые наброски сцены с Марфой, сделанные Шиллером, почти целиком в свою историческую хронику, и эта сцена вышла у него выдающеюся». Обвинение это от времен Островского перешло и в XX век в ученую литературу. Ошибка всех этих критиков и ученых исследователей состояла в том, что они не дали себе труда выяснить вопрос об исторических источниках нашего драматурга. Стоило только обратиться к разработке этого вопроса, как сразу же выяснилось, что сходство произведений обоих драматургов объясняется общностью их источников, а не влиянием одного на другого. Островскому нечего было взять у Шиллера: у этого последнего не было ничего такого, чего бы первый не знал из первоисточников.

Точно также должно быть отвергнуто утверждение другого критика, будто «Островский многим обязан своим предшественникам и особенно Хомякову», трагедия которого «Дмитрий Самозванец» появилась в 1832 г. Защищать нашего драматурга от упрека, будто он в своей хронике повторял Костомарова, уже не приходится.

Должно, однако, остановиться на одном вопросе, в связи с которым Островского один из критиков упрекал даже в

непонимания своей задачи. «В вину Островскому,—писал рецензент «Русского Инвалида» (1867 г., № 77),—можно поставить то, что он странно воспользовался источниками. Его Самозванец представляет странную смесь противоречий, которую объяснить довольно мудрено. Быть может, образ Самозванца сложился в голове драматурга, перешел на бумагу и затем, вследствие новых исторических данных, первоначально драматургу неизвестных, подвергся изменениям и дополнениям, и, таким образом, противоречия не сгладились, и определенность характера ускользнула. Быть может, просто и то, что г. Островский не понял источников, заимствовал черты из них для своего героя как попало, в надежде, что авось что-нибудь выйдет»... Критик находит, что у Костомарова Самозванец более или менее понятен, и возбуждает в читателе симпатию своею трагическою судьбою. «У г. Островского Самозванец только говорит монологи, более или менее хорошие, более или менее элегические; он вовсе не действует, он проходит тенью по хронике. Да иначе и быть не могло при той неопределенности положения, в которое поставил г. Островский своего героя: не то он Дмитрий, не то «сын любви или прихоти царевой», не то «счастливый Самозванец». Г. Островский,—продолжает критик,—кажется, не выяснил себе достаточно различия, существующего между историком и драматургом; если историку позволительно входить в рассмотрение вопроса о таком загадочном, историческом лице и оставлять этот вопрос нерешенным, предоставив просто самим читателям решить его на основании данных, представляемых историком, то драматический писатель вовсе не должен задаваться такою задачей, а брать известное положение, становить свое лицо на твердую почву: или он сознательный Самозванец, или настоящий Дмитрий, или Самозванец бессознательный,—драматическое положение известного лица возможно только при таком условии, при таком только условии возможна сознательная деятельность, сознательная борьба»...

Основная точка зрения, проводимая в цитированном отрывке, сплошь неправильна. Ни к одному произведению не применимы так слова, что писателя нужно судить по

законам, им самим созданным, как к «Самозванцу» Островского. Ясна задача, поставленная себе драматургом: воссоздать прошлую жизнь так, как она есть, какою она рисуется на основании изученных источников. Но современники не могли разрешить вопроса о личности Дмитрия Самозванца и точно определить, кто он именно был; одни верили в него, другие считали Самозванцем, третьи не знали, что сказать. Поэтому-то и все наши источники не могут дать о нем решительного ответа. Драматург и отразил в своей хронике все разнообразие тогдашней жизни и самую неопределенность положения. Если хотите, Дмитрий у Островского—определенная личность: это, само собою разумеется, Самозванец, очевидно, воспитанный боярами, правда, ничего не знающий о себе определенно, но чувствующий в себе какую-то силу, быть может, царскую кровь, а потому и уверенный в себе. Но только у нашего драматурга эта личность значительно сложнее, чем это считает нужным выше цитированный критик, в ней больше нюансов, в которых этот критик подчас не умеет разобраться. Вся прелесть хроники и заключается именно в этой неопределенности, так как она отражает неопределенность самой тогдашней жизни, изображенной именно как она есть. Как раз такую задачу и должен был поставить себе художник-реалист.

Нет большего обвинения по отношению особенно к «Дмитрию Самозванцу» как сказать, что «исторические драмы Островского лишены всякой историчности», как это берет на себя смелость утверждать один из новейших его критиков, о чем у нас была речь в начале статьи. Настоящая хроника, можно сказать, насыщена историчностью. В ней всякое слово, каждая реплика подтверждается или объясняется точными историческими данными, не заимствованными из вторых рук, и потому нередко искаженными и добытыми путем обстоятельного изучения исторических документов. Но этого мало. В ней царит тот животворящий дух поэзии, благодаря которому все действующие лица хроники, по справедливым словам одного из критиков, «выносят на себе перед нами целиком русскую жизнь давно прошедших времен, богаты поэтическими откровениями души чело-

веческой и более всех других обладают способом убеждать читателя и зрителя в возможности своего существования в дальние эпохи нашей истории». Выйдя из школы Пушкина, хроника Островского смело может стать наравне с «Борисом Годуновым» и во всяком случае, по верному замечанию И. И. Иванова, «является истинным украшением небогатой русской исторической поэзии и сцены».

IV.

Через год после «Дмитрия Самозванца и Василия Шуйского», в февральской книжке «Вестника Европы» за 1868 г. появилась новая историческая драма Островского: «Василиса Мелентьева», подписанная кроме его фамилии еще сокращенной фамилией «Г—въ». За этой последней скрывался С. А. Гедеонов, автор упомянутой выше драмы «Смерть Ляпунова», директор императорских театров. В беседе с драматургом он указал своему собеседнику на мало известный, мельком упоминаемый в истории эпизод, касающийся «названной» шестой жены (в сущности простой наложницы) царя Ивана Грозного,—Василисы Мелентьевой, эпизод крайне характерный и благодарный в смысле сюжета для историко-бытовой драмы. Гедеонов посоветовал Островскому заняться обработкою этого сюжета, заявив притом, что сам не раз пытался осуществить эту мысль, но, в конце-концов, был принужден оставить ее, сознавая свое полное, как ему казалось, бессилие перед столь трудной задачей. Вместе с этим он отдал Островскому и самую рукопись свою.

По этой рукописи, хранящейся в Румянцевском музее (№ 3095), легко восстановить первоначальный «Гедеоновский» текст этой драмы, переписанный рукою переписчика, неоконченный и писанный чернилами, между тем как Островский, переделывая его, писал карандашом. Этот первоначальный текст заключает в себе первые три действия и еще вторую сцену четвертого. Собственно говоря, если не делать Василису главным лицом, а сосредоточить внимание на царице Анне, то текст пьесы может считаться до извест-

ной степени законченным или, по крайней мере, драма царицы Анны завершившейся. Следует при этом заметить, что в первоначальном тексте драма не имела никакого заглавия: оно («Василиса Мелентьева») дано ей Островским и писано его рукою. Таким образом Гедеонов не догадался сделать Василису центральным лицом произведения и все внимание уделил царице Анне, в результате чего получилась тысяча первая мелодрама.

Островский как раз выдвинул на первый план Василису Мелентьеву, добавил текст тех явлений и сцен, в которых она фигурирует, не говоря уже о переделке написанного, и из-под его пера вышло высоко-художественное произведение. Среди новых сцен, введенных нашим драматургом, по силе драматизма, несомненно, выдается сцена галлюцинации, действие V, явление 4-ое. Несомненно, что эта сцена навеяна соответствующей же сценой из Шекспировского «Макбета», и современная Островскому критика тотчас же это отметила. В одной пародии на нашу драму, озаглавленной: «Василиса баба прельстительная» («Неделя» 1868 г., № 4) читаем:

«О публика, в меня вглядися,
Хоть я и баба Василиса,
Но Макбета жены черты
Легко во мне заметишь ты».

Доказательством справедливости высказанного предположения о влиянии Шекспира может служить 1-ое явление V действия нашей драмы, где несколько молодых дворян (спальники) беседуют о болезни Василисы, теперь уже царицы, которой будто бы является покойная царица Анна, затем их разговор переходит на Андрея Колычева. Обратите внимание на то, что в 1-й сцене V действия «Макбета» появлению самой леди Макбет предшествует разговор доктора и придворной дамы, которая рассказывает ему о прогулках леди Макбет во время сна, но только не хочет ни ему и никому на свете сказать слышанных ею при этом слов леди, так как у нее нет «свидетелей, которые подтвердили бы сказанное». Любопытно, что спальник, начавший рассказ о Василисе, тоже не решается говорить:

«Я, пожалуй,
Сказать не прочь, да только вы молчите,
Чтоб никому... пожалуй, головою
Поплатишься за новость».

Такое совпадение первых явлений V действия в драме Островского и трагедии Шекспира, мне думается, не может быть случайным и имеет решающее значение. Ввиду этого можно утверждать, что указанные выше сцены V действия «Василисы Мелентьевой» навеяны Шекспировским «Макбетом». Но если принять во внимание, что сама Василиса Мелентьева своим честолюбием, желанием стать царицей близко напоминает леди Макбет, этот классический тип честолюбивой женщины, то вряд ли будет большой натяжкой предположение, что образ Василисы Мелентьевой, тоже в своем роде классический образ в русской литературе, создан Островским под воздействием гениального английского драматурга.

Несмотря на это влияние, наш драматург все же проявил самостоятельность и в данном случае. Дело в том, что образ честолюбивой женщины осложнен у него еще одной чертой, которой нет у Шекспира, а именно тем, что ради честолюбивых целей Василиса пожертвовала своей любовью, тогда как леди Макбет ничем подобным жертвовать не приходилось. Эта черта введена самим Островским: о любви Василисы к Колычеву не было и речи в Гедеоновском тексте; там Колычев влюблен в царицу и состоит в родстве с Василисой. Эта же любовь Василисы и погубила ее, подав таким образом повод к развязке драмы. Все это должно быть поставлено в актив нашему драматургу.

Отмечу еще одну подробность, обнаруживающую весь его громадный талант. В ответ на упрек царя в малодушии, Василиса говорит:

«Нет, я не малодушна;
Не даром я жена твоя. Мне совесть
И память дел прошедших и грехов
Ни жить, ни веселиться не мешает;
Я весела весь день, а только ночью...
Вольно же ей в полночный час являться!
Уж это мне, помилуй, не под силу,
Тут женских сил не хватит! Ты скажи мне,
К тебе *они* приходят ночью?

Царь.

Кто?

Василиса.

Убитые тобою: князь Владимир,
Михайло Воротынский, Евдокия.

Царь (встает в испуге, оглядывается по сторонам).
Молчи, язык тебе я вырву. К ночи
Заводишь ты такую речь. Накличешь!»...

Этот вопрос: «К тебе они приходят?» по своей естественности, уместности и эффектности прямо-таки гениален, и вложить его в уста действующего лица мог только крупнейший талант.

Автор одного из биографических очерков А. Н. Островского, П. И. Вейнберг, между прочим, высказал мысль, что «Василиса Мелентьева» написана нашим драматургом в сотрудничестве с Гедеоновым, собственно по части исторических фактов. Вторая половина этого утверждения, что указанное сотрудничество касалось «собственно исторических фактов», если не возбуждает некоторого рода недоумения, то во всяком случае вызывает на размышления. Прежде всего как понимать эти слова? Следует ли понимать их в том случае, что Островский слепо следовал за Гедеоновым в этом отношении, не внося ничего своего, хотя и согласно с историческими данными, или же можно допустить все-таки, что он вносил свое, ну хотя бы в изображении быта, нравов и в характеристике исторических лиц. Все это—вопросы, которые необходимо разрешить исследователю, чтобы определить, так сказать, объем и характер творчества Островского по отношению к данной пьесе. Единственный правильный путь для разрешения этого вопроса—это, конечно, сопоставление окончательного текста драмы с ее первоначальным Гедеоновским текстом. Из этого сопоставления и можно увидеть, что внесено нашим драматургом по части, конечно, не только исторических фактов, но и вообще изображения исторической действительности.

Само собою разумеется, я не имею возможности произвести здесь подробно такого сопоставления и ограничусь лишь суммарными выводами. А. Н. Островский значительно

углубил содержание драмы и с исторической и с психологической точки зрения. Я не буду повторять сказанного уже раньше, что, собственно говоря, он создал самую драму, выдвинув на первый план Василису, а не царицу Анну, как это было сделано у Гедеонова, благодаря чему у последнего и получилась тысяча первая мелодрама. Но дело было не в одном превосходстве таланта. Островский изучил эпоху и личность Грозного, а не следовал слепо за своим сотрудником, предоставившим в его распоряжение свою рукопись, и в его драме перед нами живые люди с чувствами и воззрениями того времени, а не с чувствами и мыслями, навязанными им автором, как это отчасти имело место у Гедеонова, хотя и он все-таки исходил из исторических данных.

Личность Грозного всегда привлекала внимание драматургов, вплоть до далекого Лопе-де-Веги, и ему посвящено не мало драм. Какое место среди этих последних занимает «Василиса Мелентьева» Островского? Сколько из этих драм удержалось, однако, на сцене и в памяти читателей? «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого да драмы Мея, если иметь в виду не одну только его «Псковитянку», но и «Царскую невесту», вот и все. Вряд ли кто знает теперь драму Аверкиева «Свобода-Неволя», а между тем в свое время А. С. Суворин противопоставлял ее «Василисе Мелентьевой», причем первенство отдавал драме Аверкиева, и только это обстоятельство заставляет нас сказать о ней несколько слов на ряду с другими, выше упомянутыми драмами.

Распространяться много о «Смерти Иоанна Грозного» не приходится: она по праву занимает высокое место, как своего рода национальная трагедия, но это нисколько не мешает драме Островского занимать свое тоже очень почетное место. Обвинения современной критики, что Островский подражал Толстому в изображении Грозного, отпали сами собою, так как ясно, что Грозный у обоих драматургов изображен с разных сторон; общие же черты, конечно, всегда могли в этом случае встретиться.

Обратимся к драмам Мея. Его «Царская невеста» (1849 г.), напоминающая по сюжету драму Лажечникова «Опричник», вызвала очень сдержанные отзывы современной критики.

Вольф в своей «Хронике» замечает о ней: «Вымысел не богатый, но как картина нравов той эпохи «Царская невеста» не без достоинств и потому не была забракована публикою». Гораздо выше, конечно, «Псковитянка» (1861 г.), но и о ней современная критика почти не отозвалась, можно сказать, незаслуженно. Не даром А. Григорьев посвящает ей статью под знаменательным заглавием: «Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой». Можно было бы на первый взгляд это молчание критики объяснить тем, что драма Мея оказалась не по плечу современным критикам, но такого рода объяснение отпадает само собой, так как «Псковитянка» не принадлежит к такого рода произведениям. Может быть, в данном случае следует припомнить слова Я. П. Полонского об ее авторе: «Он (Мей) не написал ни одного стиха, который бы, по удачному выражению Пушкина, «ударил по сердцам с неведомою силой». Возьмите напр., третий акт, «Псковское вече», о котором А. Григорьев так восторженно говорит: «Псковское вече» давит собою всю «Псковитянку» и широтою своего замысла, глубоким постижением русского народного духа, художественным спокойствием, соединенным с истинно-драматическим содержанием, давит в нашей современной драматургии все, кроме, разумеется, драм Островского...» И все-таки, если даже согласиться с этим отзывом, нельзя отделаться от впечатления, что этот акт слишком театрален (в дурном смысле слова), слишком вылощен, прилизан, что в нем нет той художественной простоты, которая так присуща драмам Островского. Конечно, не может быть никакой речи о том, чтобы Мей своим изображением личности Грозного оказал какое-нибудь влияние на нашего драматурга. Современные критики сопоставляли исторические пьесы Островского с драмами Мея в отношении языка, и некоторые из них, как, напр., Омега (Н. Ф. Щербина) отдавал даже предпочтение Мею. Так в своей статье о «Минине» он писал, что стих и язык этой хроники в настоящее время очень обыкновенен и после драматического стиха г. Мея даже отстал». Это, понятно, преувеличение, и не следует забывать следующих слов Я. П. Полонского: «Мея считали знатоком русского языка и дей-

ствительно он превосходно знал его, но и то несомненно что по всей его книге, по всем стихотворениям разбросано множество неподходящих к делу слов и эпитетов». Наконец, еще одно общее замечание: не случайно быть может то обстоятельство, что оперы Римского-Корсакова: «Царская невеста» и «Псковитянка», либретто которых составлено по драмам Мея, затмили собою и устранили со сцены самые драмы, между тем как «Снегурочка» того же Римского-Корсакова не устранила «Снегурочки» Островского.

Собственно говоря о Мее следовало бы сказать еще несколько слов, так как им была задумана также драма под заглавием «Василиса Мелентьева», но так как все сведения о ней ограничиваются лишь статьей сотрудника «Голоса» (1868 г.), и самые бумаги Мея не сохранились, то бесполезно производить сопоставление ее с драмой Островского, тем более, что она, при всем возбужденном ею интересе, существенно отличается по своему содержанию.

Выше я упомянул о том, что А. С. Суворин сопоставлял «Василису Мелентьеву» с драмой Аверкиева: «Слобода-Неволя», или «Вьюга», которую, по словам бар. Дризена, дважды, в 1867 г. и 1875 г. рассматривали в цензурном комитете и оба раза запрещали. Критик писал, что идея драмы Островского предвосхищена Аверкиевым касательно изображения Грозного, как сластолюбца и как человека любящего.... Положения, в которые поставлен Грозный у Аверкиева, схожи с положениями «Василисы Мелентьевой». Познакомимся с содержанием этой драмы.

Для увеселения Грозного, только что схоронившего царицу Марию Темрюковну, царский любимец, веселый человек, Угар, прозванный Бесом, находит красавицу в лице Груни, племяницы земского боярина Ивана Петровича Челяднина. Этого последнего царь обвиняет в измене, сеянии крамолы и, вызвав в Слободу, лично поражает ножем. Груня, пожелавшая поехать к царю с целью «доведаться и радости и горя», при встрече с Грозным, искренно полюбила его, который сразу покорил ее, правда, и сам полюбив девушку. Дело осложняется тем, что в Груню влюбляется Бес, пожелавший отвлечь, но безуспешно, от нее царя и даже пытав-

шийся убить его. Далее, конечно, и Бес и Груня, поссорившаяся с Грозным, погибают, и царь объявляет поход на Новгород, воспользовавшись выкраденной в Новгорде грамотой, в которой этот последний передавался на сторону Литвы.

Послушаем, что говорит автор о своих замыслах. «Мне хотелось,—пишет он в предисловии к своему произведению,—нарисовать Грозного не как Иоанна—царя, а как грозного царя Ивана Васильевича, выводившего измену с святорусской земли; как человека в его домашней обстановке, в его отношениях к слугам опричникам и тем, кого любил он, для которых он был не царем, а Ваней, Ванюшей, белым голубем. Мне хотелось изобразить Слободу-Неволю, это преддверие Тушина, где сам царь прикидывался царьком, и еще ниже—боярином Иваном Московским,—эту угарную нравственную атмосферу (если можно так выразиться), окружавшую его и отчасти им самим созданную».

В драме на первом плане действительно и стоит изображение Ивана, как грозного царя, выводившего измену. Он думает прежде всего об этом. Даже в близких людях ему чудится заговор против него. Любовь Груни, в конце-концов, оказывается не в состоянии победить чувство подозрительности в Грозном; в упреках девушки, что царь убил ее дядю, высказанных притом в минуту крайнего раздражения, он слышит только голос крови («А! кровь боярская заговорила!»). Таким образом, если сопоставить с драмой Аверкиева «Василису Мелентьеву», разница получается громадная, хотя на первый взгляд и кажется, что в обеих пьесах изображен Иван любящий. Да и в этом отношении есть разница, так как у Островского на первый план выступает Иоанн—сластолюбец. А, кроме того, есть большая разница и в героинях обеих пьес. Груня, вначале решившаяся «попытать воли», «что птаха Божья понестись высоко», «доведаться и радости и горя», при встрече с царем полюбила его. Василиса Мелентьева и не думала любить Грозного, затаив в душе любовь к Андрею Колычеву и избрав его орудием для своих честолюбивых замыслов. Таким образом, уже в самой разработке характеров главных действующих лиц обеих пьес

нет сходства. Я не говорю уже о художественных достоинствах выполнения, какими драма Аверкиева совершенно не обладает. Ввиду этого замечание А. С. Суворина о том, что идея «Василисы Мелентьевой» не нова и предвосхищена была автором «Слободы-Неволи», собственно говоря, никакого значения не имеет. Та и другая пьеса, даже при равных достоинствах, имеет право на существование. Время показало, что драма Островского имела больше таких прав.

Итак, в заключение настоящей главы можно смело сказать, что из всех исторических драм на сюжеты из эпохи Грозного только трагедия А. К. Толстого да драма А. Н. Островского остаются неотъемлемой принадлежностью классического репертуара русской сцены, занимая по праву каждая свое место.

V.

30 октября 1872 г. исполнилось двести лет со времени возникновения театра на Руси. На этот случай и написана Островским комедия «Комик XVII столетия», которая была начата 2 марта, а кончена 9 сентября 1872 г. Научно разрабатывал в это время историю театра при царе Алексее Михайловиче Н. С. Тихонравов, попытку художественно воссоздать этот момент в истории нашего театра сделал А. Н. Островский. До известной степени справедливыми являются слова проф. Б. В. Варнеке в его «Истории русского театра по поводу данной комедии». «Пьеса эта,—говорит он,—написанная на основании материалов, собранных к двухсотлетнему юбилею русского театра, представляет собою изложение в драматической форме истории возникновения первого русского театра при Алексее Михайловиче в Москве». Я говорю «до известной степени» потому, что в этой комедии мы находим не только изложение истории возникновения театра, но и попытку разобраться в психологии лиц, которым пришлось выступать на сцене этого театра в качестве актеров, а также в психологии их окружающих, короче говоря, попытку показать, как был встречен театр русским обществом и как произошло, что эта бесовская потеха оказалась прие-

млемой для общества, воспитанного на «Домострое». Затем, что касается источников пьесы, то должно иметь в виду, что Островский пользовался не только материалами, собранными к двухсотлетнему юбилею театра, но и некоторыми другими более общего характера.

Среди такого рода работ следует отметить прежде всего труд И. Е. Забелина: «Домашний быт русских царей и цариц», который и был для нашего драматурга, собственно говоря, основным источником при создании настоящей его комедии.

Отсюда он заимствовал имя Татьяны Перепечиной, «золотной мастерицы царицыной мастерской палаты», которая в 1672 г., т.-е. в то время, когда происходит действие комедии, действительно состояла на царицыной службе. Здесь же драматург нашел указание и на то, что «царицын младший женский и мужской чин, именно постельницы, мастерицы, портомои, мастеровые люди, дети боярские и пр. был поселен особою слободою, которая была расположена подле Никитского девичьего монастыря, между улицами Никитскою и Смоленскою, ныне Воздвиженскою, и называлась Кисловкою». Вот почему Островский так точно обозначил, что местом действия в первом акте служит «небольшая, чистая брусяная светличка, без печи, в доме Перепечиной, на Кисловке».

У Забелина же взял Островский и имя подъячего Василия Клушина, да, как сейчас увидим, не одно только имя. Предварительно сделаем одно замечание. Во II действии, явл. 4-ом Клушин бьет челом Лопухину, которому он был подчинен, как подъячий приказа царицыной мастерской палаты, бьет челом

«На Якова Матвеева, палаты
Царицыной закройщика».

Челобитье его, как он говорит, состояло в следующем:

«Сидел в палате
Сегодня я на месте, где садятся
Подъячие, а он, Матвеев Яков,
За поставцем сидел, где платье шьют,
И молвил мне: «хорош бы ты подьячий;
Зачем де пишешь, высуня язык?

Зайти к тебе с затылка, да ударить,
И ты себе язык откусишь!» В том
И жалоба моя и челобитье».

Все это представляет очень близкую переработку следующего, приведенного И. Е. Забелиным, документа: В 1693 г. августа 3 бил челом государям мастерской палаты государынь цариц и царевен подъячий Василий Клушин. «Сего де числа былъ онъ въ мастерской полате, сидѣлъ за столомъ, гдѣ они, подъячіе садятся; и въ то де число пришодъ въ мастерскую полату закройщикъ Яковъ Матвѣевъ и сидѣлъ за поставцемъ, гдѣ дѣлаютъ платье. И издѣваясь говорилъ ему Василью: «добръ де подъячей, да языкъ высуня пишетъ; если бъ де я, шодъ, и сзади его ударилъ, и языкъ де бы ему пришибъ. И ныне многіе издѣвочные слова ему говорилъ».

Так воспроизводил Островский бытовые подробности и жизнь той эпохи, пользуясь трудом Забелина. Сошлись два бытописателя старинной русской жизни, ученый и художник. Труд ученого заменял для художника свои собственные наблюдения: научное исследование познакомило его со всем укладом тогдашней жизни, с теми бытовыми подробностями, которые так дороги для художника. Пользуясь этим материалом, который я здесь, конечно, далеко не исчерпал, драматург создавал яркие картины русской жизни XVII века.

Кроме широко использованного труда Забелина в качестве источников нашему драматургу служили исследования Н. С. Тихонравова по истории начального периода русского театра, неизбежный в данном случае «Домострой» и, наконец, напечатанные также Н. С. Тихонравовым «Интермедии или междувброшенные забавные игралища», из которых и взят разыгрываемый в комедии учениками Грегори интермедий «Цыган и лекарь».

Обратимся теперь еще к одному вопросу, касающемуся нашей комедии. Выше я уже цитировал о ней слова проф. Б. В. Варнеке. Прибавим к этому сказанное им далее, что, изображая в драматической форме историю возникновения первого русского театра при Алексее Михайловиче, «Островский в данном случае имел предшественника в лице кн. А. А. Шаховского, комедия которого «Федор Григорьевич Волков

или день рождения русского театра» изображала возникновение русского театра в половине XVIII столетия в Ярославле, при содействии Волкова и товарищей. Между обеими пьесами есть немалое сходство в построении и развитии общего плана».

Но при первом же знакомстве с пьесой Шаховского сразу бросается в глаза, что автор, желая изобразить в драматической форме зарождение театра в Ярославле, все свое внимание сосредоточил на спектакле, разыгрываемом Волковым с товарищами, выдвинув этот спектакль на первый план и оставив в стороне все, что так или иначе его не касается, так что быт в качестве самостоятельного элемента в пьесе как бы совершенно отсутствует. Не то мы видим у Островского: здесь прежде всего сама жизнь с ее заботами и интересами, сватовство, толки о приданом, хлопоты о том, как бы предотвратить нежелательное сватовство другого претендента, ярко написанная беседа двух подъячих, любителей «плетения словес», челобитье подьячего и многое другое и только, наконец, театр, как один из составных элементов этой жизни, клином врезавшийся в нее. Получилась более или менее широкая картина русской жизни, насколько позволяли это рамки комедии. Таким образом вопрос о влиянии комедии Шаховского на «Комика XVII столетия» приходится разрешить, как мне кажется, скорее в отрицательном, чем в положительном смысле.

Несомненно, что до «Комика XVII столетия» комедия кн. Шаховского была лучшей среди пьес подобного рода, но также несомненно, что после появления названной комедии Островского все последующие пьесы на сюжеты из истории русского театра должны быть возводимы именно к «Комику», на которой можно было учиться, как должно разрабатывать подобного рода темы в драматической форме.

VI.

В следующем за напечатанием «Комика» году, именно в 1873 г., в сентябрьской книжке «Вестника Европы» была напечатана весенняя сказка Островского «Снегурочка», вновь про-

славившая имя ее автора. Кончена она была 4-го апреля названного года. Когда она была задумана и начата? Это точно установить невозможно. Но теперь можно говорить с уверенностью, что первоначально в 1867—68 г.г. нашим драматургом была задумана сказка «Иван-царевич», нечто вроде феерии, в которой главное внимание было обращено на чисто внешнюю, постановочную сторону. Возможно, что возникшая потом «Снегурочка» имеет какую-то связь с названной сказкой, потому что, как видно из первоначального сценария «Снегурочки», в этой последней должен был фигурировать в числе действующих лиц также Иван-царевич, появляющийся здесь, надо полагать, в роли жениха. Только постепенно, путем во всяком случае двукратной, а может быть и более, переделки, был выработан окончательный сценарий «Снегурочки». Не говорю уже о том, что некоторые образы сказки создавались медленно, путем продолжительного труда. Таков, напр., образ жениха, который уже после того, как была оставлена мысль об Иване-царевиче, был все же далеко не тот, какой теперь выведен в лице Мизгиря, богатого торгового гостя из посада Берендеева, много езжавшего по разным странам и много видавшего, быть может близкого к типу Дон-Жуана, как толкует его Ф. Д. Батюшков. По первоначальному (после мысли об Иване-царевиче) замыслу это был сын Бермяты, важничающий, очевидно, своим происхождением и общественным положением. Но и эта мысль была оставлена, и в следующем сценарии жених является просто фанфароном, очень грубым, который ломается над Лелем, даже гонит его, очень грубо при этом выражаясь. Таким образом безусловно в высшей степени художественный образ Мизгиря создался у Островского во время непосредственной работы над текстом «Снегурочки».

Весенняя сказка Островского вся вылилась из народной поэзии. Если ближе и точнее определить ее основной источник, таковым, несомненно, нужно признать «народные русские сказки» Афанасьева, в четвертом выпуске которых имеются все варианты сказки о Снегурочке, образ которой, следовательно, подсказан драматургу Афанасьевым. Однако совершенно справедливо замечание Ф. Д. Батюшкова, что все

собранные Афанасьевым «сказки о Снегурочке, подсказав образ девочки, вылепленной из снега, не отвечают идее Островского о дочери Мороза и Весны, и о том, что она должна была растаять под влиянием психологического аффекта». Должно, однако, отметить, что в сербском предании о Траяне, которое Афанасьев сближает с сказкой о Снегурочке и также приводит в своих «Русских Народных Сказках» (вып. 8-й), уже говорится, что «Траян ездил по ночам, потому что днем никуда не смел показываться, опасаясь, чтобы не растопило его ясное солнце». Островский приложил последний мотив к Снегурочке, конечно, по-своему истолковав страх ее перед Ярилой-Солнцем. Вполне поэтому можно присоединиться к мнению Ф. Д. Батюшкова, что «идея сделать Снегурку недоступной чувству любви, представить в ее образе олицетворение девственного целомудрия и невинности, приписать пробуждению чувства любви такую разрушительную силу, что от нее Снегурка должна неминуемо погибнуть—растаять, эта идея, повидимому, есть личный домысел Островского, придавшего элементам простонародных сказок особый смысл и значение, на фоне несколько пессимистического миросозерцания».—«Островский,—замечает далее Ф. Д. Батюшков,—встал сам на путь поэтического мифотворчества и как бы создал новый миф в поэтическом образе».

Имя жены Бермяты, Елены Прекрасной, подало повод автору известной французской диссертации о нашем драматурге, Ж. Патуйѐ, вспомнить о поэме Гомера и виновнице Троянской войны, которая тут совершенно не при чем, так как имя Елены Прекрасной встречается и в наших сказках. Имя боярина Бермяты зашло из былин о Чуриле Пленковиче, («песни» Рыбникова) покорившем сердце, также и в былинах, легковерной жены Бермяты, только носившей другое имя—Екатерины Микуличны, а в одном варианте былины в «Сказаниях русского народа» Сахарова (кн. 4-ая)—Екатерины Прекрасной. Из тех же «песен, собранных Рыбниковым», точнее «из примечаний к ним Бессонова взято Островским имя красавицы Купавы, чье обращение к пчелкам, хмелю и реке напоминает, конечно, по форме плач Ярославны в «Слове о полку Игореве», говорю по форме, потому что по содержанию

обращение к хмелю заимствовано из записанной самим драматургом и найденной в его бумагах пишущим эти строки «Песни о хмеле». А упомянутый драгоценный памятник русской литературы XII века дал материал для знаменитого хора гусляров. Из Шноровского «Нового российского песенника» (1791 г.) взята песня «Каково птицам жить на море», озаглавленная здесь «Протекало теплое море», и переделанная в хор птиц. Нельзя не упомянуть о лубочных картинах, текст которых дал материал для клича бирючей, не говоря уже о ритме этого клича, напоминающем ритм прибауток тех же лубочных картинок. Что же касается текста, то, по крайней мере, эпитеты красных девиц, встречающиеся в этом кличе, «криношные баловницы, горшечные пагубницы», имеют свое соответствие и вероятный источник в «Реэстре о дамах и прекрасных девицах», где, между прочим, женскими именами значатся: «Горшечная пагубница—Аминодора» и «Криношная блудница—Нимфодора». Очень ярко заметна связь языка сказки с пословицами в сцене проводов масляницы, именно в первом хоре, где эти строки:

«У нас с гор потоки
Заиграй овражки,
Выверни оглобли,
Налаживай соху!
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
Телеги с повети,
Улья из клети,
На поветь санки,
Запоем веснянки»,

за исключением последней, составлены сплошь из пословиц.

Чтобы покончить с вопросом об источниках, остановимся еще на тех словах царя Берендея, где он объясняет скоморохам значение и характер живописи (д. II, явл. 1). Последние строки его речи:

«В преддверьях, чтоб гости веселее
Вступали в дом, писцы живописуют
Таких, как вы, шутов и дураков»,

находят себе соответствие в известных фресках Киево-Софийского собора, а все необходимые сведения о росписи палат древних русских князей наш драматург мог почерпнуть из знакомого ему труда И. Е. Забелина: «Домашний быт русских царей и цариц», где, между прочим, есть замечание и об упомянутых фресках.

Вот что в сжатых чертах можно сказать об источниках Островского, на основании которых он создал свою бессмертную сказку.

Перехожу теперь к другому вопросу. Все критики, писавшие по поводу «Снегурочки», считали как бы своим непременным долгом указать на то, что она написана под влиянием Шекспира и особливо его «Сна в летнюю ночь». Чебышев-Дмитриев, напр., полагает, что «это влияние отражается во всем—и в выборе сюжета, и в сановитом тоне монологов с цветистостью их языка и в финале пьесы: заключительная речь царя Берендея напоминает манеру Шекспира, который, в своих драмах, чтобы ослабить впечатление печальной развязки, нередко прибегает к тому, что в конце пьесы представляет картину лучшей будущности, устраняющей возможность такой катастрофы, какую только что видели зрители». Приведенное мнение вряд ли нуждается в опровержении: его крайность очевидна. Более внимания заслуживает осторожное мнение Ф. Д. Батюшкова, полагающего, что «по существу из «Сна в летнюю ночь» Островским почти ничего не заимствовано; сближению, на его взгляд, поддаются лишь следующие два положения: оба произведения относятся к весенней поре, ибо и сказка Шекспира, несмотря на ошибочное название, есть весенняя «майская сказка»... Во-вторых, повидимому, Островский взял или мог взять у Шекспира идею роковой и непреодолимой любви, стихийно-безразличной, и с этой точки зрения вполне непроизвольной, слепой, предопределенной кем-то со стороны, любви, возбужденной волшебным цветком. Шекспир называет этот цветок Love in idleness—любовь в праздности, досужая, праздная любовь. Островский, вместо одного цветка, указывает на целый букет Весны... В этом положении, в этой концепции любви и символическом ее происхождении оба автора дей-

ствительно совпадают, и возможно, что Островский взял идею у Шекспира, но она отвечала также его собственной концепции любви, что легко проверить в целом ряде его произведений».

Позволю себе остановиться на втором положении Ф. Д. Батюшкова. Я полагаю, что никакой концепции любви Островский у Шекспира не заимствовал. Должно обратить внимание на то, как спешит наш драматург записать для памяти в своей черновой рукописи «Снегурочки» пришедшую ему в голову мысль противопоставить два взгляда на любовь, один из которых «счастье в том, чтобы любить» он приписывает Весне, другой—противоположный, «счастье в том, чтобы не любить» — Морозу. Точно также он отмечает на полях рукописи: «холод—остужение сердец». Затем в самом тексте можно наблюдать, как постепенно разрабатывался вопрос о любви, причем, повидимому, Островский и сам вначале не представлял себе ясно всех разветвлений этого вопроса, и только в конце работы выяснились некоторые общие положения, которые я и попытаюсь изложить.

Без любви жить невозможно: все живое должно любить. Отсутствие любви является причиной многих несчастий для людей. А за краткий миг любви можно заплатить и собственной жизнью. Источником любви является природа. Молчало сердце Снегурочки. Весна, олицетворение животворящей природы, еще не наделила ее этим даром, она была невинное дитя в деле любви, но пришла ее пора, проснулось ее сердце, Снегурочка из ребенка превратилась в женщину, и она постигла мужественную красоту того, кто раньше возбуждал в ней даже страх. Вот почему она должна была встретиться теперь именно с Мизгирем, а не с Лелем, который и раньше не возбуждал в ней такого отталкивающего чувства, какое возбуждал Мизгирь. Любовь именно к Мизгирю показывает, какую глубокую перемену производит в человеке любовь. И Снегурочка охотно жертвует своей жизнью «за краткий миг любви», потому что все равно ей гибель была суждена: палящий бог любви растопил бы ее, она не смогла бы укрыться от него.

Конечно, возможны в деле любви и ошибки. Ошиблась, или, по выражению Ф. Д. Батюшкова, «ожглась» Купава

на Мизгире, подобно тому как Дуня Русакова («Не в свои сани не садись») ожглась на Вихореве [1]). В результате является ненависть к обманщику, как у Купавы. Возможно при этом и излечение от ожога. «Пройдет тоска, и сердце оживет». Ожила Купава, сердце которой постиг Лель; ожила и Дуня, встретившая со стороны Бородкина такое же отношение, как Купава со стороны Леля.

Бывают ошибки более роковые, как, напр., та, которая выпала на долю Мизгиря. Как истый Дон-Жуан, он переходит от одного предмета любви, перестающего его удовлетворять, к другому. Почему это так происходит, он и сам понятно не знает. Он только гонится, гонится за призраком бегущим, не сознавая того, что это лишь «мечты манящей воплощенье». Возможно, что гордый человек, каков Мизгирь, привыкший только приказывать, а не умолять и плакать, смиряется духом, «колена клонит пред девчонкой», но не избежать и ему наказания, и к нему явится своего рода статуя Командора, наступит «светлый день», который «рассеет грезы», и растает как «вешний снег», тот призрак, за которым он так настойчиво гонялся. Пережить это и сознать, что ты, достигший, казалось, желанного, в сущности гонялся за призраком, это значит понести такое наказание, с которым не сравнится никакая статуя Командора и после которого не стоит жить на свете. Такой вариант обработки типа Дон-Жуана, можно сказать, до гениальности прост.

Вот те общие положения, к которым можно прийти на основании весенней сказки. Но не должно забывать, и это следует заранее оговорить, что вырабатывались эти общие положения у Островского далеко не сразу. Поэтому вряд ли тут можно видеть влияние Шекспировского «Сна в летнюю ночь» в том смысле, что наш драматург мог заимствовать у Шекспира концепцию роковой любви.

---

[1]) Конечно, Купава, а не Снегурочка ближе соответствует Дуне Русаковой. Затем Снегурочку ни в коем случае нельзя сопоставлять по типу с «бедной невестой»—Марьей Андреевной, как это делает Ф. Д. Батюшков. Она скорее — Лариса, — бесприданница, которая, в конце-концов, подобно ей своей жизнью заплатила за свою любовь.

Это влияние, думается мне, сказалось в другом направлении и касается не содержания его, не концепции любви, взгляд на которую у Островского был самостоятельный, а чисто формальной стороны. «Сон в летнюю ночь», как мне кажется, помог ему в деле разработки фабулы его весенней сказки, при чем влияние Шекспира тесно переплеталось здесь с другого рода впечатлениями, личными жизненными наблюдениями, так что, в конце-концов, чрезвычайно трудно выделить его в совершенно чистом виде, тем более что и количественно оно не так велико, как считали современные Островскому критики, хотя и несколько больше и несколько иного рода, чем это думает автор статьи «Генезиса «Снегурочки» Островского», неоднократно упомянутый нами Ф. Д. Батюшков.

«Снегурочка» стоит, собственно говоря, совершенно одиноко в русской драме. Правда, в журнале «Антракт» 1866 г. (№ 39) напечатано такого рода сообщение: «Одобрена к представлению театральною цензурою «Иван-Царевич», волшебная сказка в 7 картинах», но, очевидно, на сцену эта волшебная сказка не попала; по крайней мере, в «Хронике» Вольфа о ней не упоминается. Затем в том же 1866 г. в «Отеч. Записках» (май) был напечатан «Леший», сказочная комедия в 3 действиях, в стихах Д. В. Аверкиева, но эта вещь очень слаба, так что не может выдержать никакого сравнения с пьесой Островского.

В свою очередь, оказалась «Снегурочка» не по плечу и современной критике, совершенно не понявшей ее значения и не отозвавшейся на нее статьями, каких она заслуживала. Однако, она заслужила признание со стороны некоторых лиц. В августе 1873 г. автор ее просит своего друга Ф. А. Бурдина поблагодарить П. С. Федорова за хлопоты о «Снегурочке» и сказать ему, что если ее и не поставят (очевидно, речь идет о Петербурге), то он, Островский, в претензии не будет: «Я, — продолжает драматург, — имею так много лестных отзывов о ней, как о литературном произведении, что за драматической славой и не гонюсь».

Любопытно все же отметить, что такой композитор, как Римский-Корсаков, написавший впоследствии, как известно,

чудную оперу на сюжет этой сказки Островского, в то время, когда она только что появилась, прошел мимо нее, тоже не оценив ее по достоинству. Характерно, что опера Римского-Корсакова не затмила собою самой пьесы Островского, подобно тому, как его же оперы заслонили собою пьесы Мея. «Снегурочка» навсегда останется достоянием сцены, хотя бы рядом с нею продолжала ставиться опера того же имени названного композитора. Это говорит лишь о неувядаемом художественном значении бессмертной сказки нашего драматурга.

Мы пересмотрели все исторические пьесы А. Н. Островского. Не было речи лишь о хронике «Тушино», несомненно, слабейшей его вещи данного рода, хотя любопытно отметить, как курьез, что некоторые писавшие об его хрониках иностранцы, выдвигают на первый план именно эту пьесу, как такую, в которой будто бы нашла большее применение фантазия поэта. Но нечего и говорить, что это мнение ошибочно.

Не все разобранные нами пьесы нашего драматурга стоят на одной и той же художественной ступени: пальма первенства принадлежит, конечно, «Снегурочке», затем идут «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», «Воевода», «Василиса Мелентьева» и только противоположный конец занимают «Минин» и «Комик». Но всех их объединяют одни и те же родственные черты. Не говорю о в высокой степени добросовестнейшем изучении автором исторических источников, это уже, само собой разумеется, из всего сказанного по этому поводу раньше.

Но, конечно, в связи с ним находится изумительно верное воспроизведение нашего исторического прошлого, тщательное выписывание характерных его подробностей, благодаря чему получилась необыкновенно живая картина прошлой жизни нашей родины. Нечего говорить о том, что эти пьесы нашего драматурга насыщены историчностью,—историчностью в высшем и лучшем ее проявлении, т.-е. в верном постижении и изображении самого духа и характера народа. В этих

пьесах, несомненно, мы имеем дело с реально-художественными драмами, которые и занимают именно это место в истории русской исторической драмы, сменив собою так называемые романтические драмы Кукольника, Полевого, Ободовского и т. п. драматургов. Значение их, помимо их художественной ценности, обусловливается еще и тем обстоятельством, что вся последующая русская историческая драма, несомненно, находится в самой тесной связи именно с историческими пьесами А. Н. Островского.

С. К. Шамбинаго.

Из наблюдений над творчеством Островского.

Только тѣ произведенія пережили вѣка, которыя были истинно народными у себя дома; такія произведенія современемъ дѣлаются понятными и цѣнными для другихъ народовъ, а, наконецъ, и для всего свѣта.

(Записка А. Н. Островского об устройстве русского национального театра в Москве).

1. Ночи на Волге.

«Въ овечьемъ стадѣ волки пастухами...
Про это горе
Я въ темну ночь надъ Волгой думу думалъ
И съ соловьями рѣчи говорилъ».
(Воевода, II, II, 2.)

К началу 1856 года А. Н. Островский стал уже прославленным автором народно-бытовых комедий [1]). Природный москвич, он питал свое оригинальное дарование из широко катившейся перед ним жизни первопрестольной столицы. Сюжетов и типов было много, но им грозило повторение, так как поток все-таки был однообразен. Для дальнейшего творчества приходилось искать путей новых. И вот, можно сказать, неожиданная случайность доставила драматургу возможность непосредственно прикоснуться к нетронутому вели-

[1]) Шумным успехом у публики и критики пользовалась комедия «Бедность не порок», поставленная на сцене в 1853. За это время были написаны уже такие пьесы, как «Не в свои сани не садись» и «Не так живи, как хочется».

корусскому быту. Необычным указом 11 августа 1855 года правительство обратилось за сотрудничеством к литературным силам. По инициативе генерал-адмирала и председателя Географического общества в. к. Константина Николаевича наметилась экспедиция для всестороннего изучения России. В программу входило не только обследование морского дела и рыболовства, но и подробное наблюдение над всем, достойным внимания и характерным. В сотрудники звались молодые, даровитые люди из писательского круга; им предлагалось избирать направление по своему желанию. Свободе наблюдений соответствовала и свобода изложения: обработка материала поручалась всецело талантливой манере корреспондентов. К их услугам был предоставлен и орган: прежний специальный «Морской Сборник» преобразовался по типу периодических литературных журналов. За этой своеобразной экспедицией так и осталось прозвание «литературной» [1]).

Перспективы ставились привлекательно и широко, но выполнение оказалось, к сожалению, у́же начертанного. Прежде всего показали себя косными или недоверчивыми даровитые силы: не так легко оказалось возможным найти среди писателей лиц, желающих ехать. Если же кто вызывался, то выбирал места по своему вкусу, благоприятные по климатическим условиям. Манил юг, но не суровый север. С другой стороны, заманчивую программу извратил бюрократизм морского министерства. Вопреки обещаниям свободы формы, редакция «Морского сборника» охотнее помещала сухие реляции, нежели художественные очерки. Она браковала, сокращала, не доводила до конца присылаемый материал или задерживала печатанием. Такое отношение быстро охладило сотрудников, и они стали искать для издания других прибежищ.

Однако, несмотря на шероховатости, предприятие можно считать удавшимся. В экспедиции приняли участие многие тогдашние литературные силы. Сокровищница русского слова ей обязана вкладами, а участники — расширением соб-

---

[1]) Историю экспедиции см. у С. В. Максимова «Литературная экспедиция» в журнале «Русская Мысль», 1890, кн. 2.

ственного кругозора. Всего тоньше отозвался на полученные впечатления Островский.

Как ни странно, заявивший себя именно бытовыми пьесами драматург не получил непосредственного приглашения ехать. Об экспедиции он узнал «мимоходом», в начале 1856 года, и самолично предложил услуги. Так как время в известной степени было упущено, и роли уже распределились, то с Островским поделился Потехин, который взял себе обследование всего течения Волги. Он уступил драматургу верховье, от истоков до Нижнего-Новгорода. Островский ревностно взялся за дело и в апреле 1856 г. уже отправил в «Морской Сборник» первую свою корреспонденцию из Твери [1]).

До своей поездки Островский вместе с образованными современниками делил увлечение романтизмом народности. В то время, когда славянофилы, особенно П. В. Киреевский, выискивали, учено реставрировали и объясняли народную песню, она в живой передаче разливалась на дружеских сборищах в погребке Зайцева или трактире Гурина при постоянном участии драматурга. Тут он увлекался средою оригинальных, стойких в коренных нравах и обычаях самородков, из которых создавал Русаковых [2]). Тут он умилялся перед русской самобытностью, художественно претворяя и обобщая добытое наблюдением.

Прирожденная артистичность, чуткость к впечатлениям влекли его к экспедиции, сулившей возможность самостоятельно и наглядно изучить русский быт в его недрах. Свою программу он раздвинул шире официальной, сделавшись этнографом, историком, языковедом, статистиком, не перестав быть поэтом. Прежде всего живо и проникновенно воспринял он своеобразную прелесть новой для него природы, капризно сплетшейся с живописностью городов, полных остат-

---

[1]) В Морском сборнике за 1859, том XXXIX, № 2, отд. III, напечатано только начало присланной корреспонденции. В 7 томе полного собрания сочинений А. Н. Островского под ред. М. И. Писарева этот отрывок перепечатан: «Путешествие по Волге от истоков до Нижнего-Новгорода.» (499 — 527.) Остальной материал еще не напечатан.

[2]) С. В. Максимов «А. Н. Островский по моим воспоминаниям», Писарев, том 11.

ками прошлого, пережитками верований, нравов и обычаев, языка и одежды. Острый наблюдатель, он ничего не пропустил без внимательного анализа. Из штрихов создавалась у него психологическая картина. Он подметил связь дичи и шири края с вложенным в жителях стремлением к воле. Припомнилась историческая вольница, гулявшая на волжском раздольи. Города в то же время говорили ему о прошлом, о временах падения и возвышения государства, казали оригинальные современные типы, уходившие корнями в далекую старину. Все эти впечатления и переживания утончались романтическим настроением молодого поэта: во время поездки Островскому минуло 33 года.

Весенний великорусский пейзаж очарователен даже для менее чуткого и патриотически настроенного созерцателя. Долго любовался поэт, по собственному признанию, живописным видом с обрыва от церкви села Городни. Здесь, говорит Островский, до литовского разорения стоял город Вертязин, соборная церковь которого от XIII века сохранилась и доселе. Внизу, под ее сводами на стенах еще оставались старинные фрески. Когда-то цветущий и шумный уголок этот был смертельно ранен смутой, а теперь совсем заглох с проведением чугунки. Таким же спящим царством глядел Торжок с остатками сильных земляных укреплений. И в нем все говорило о литовском разорении, «зяблом годе», «лихолетьи», до которого город жил бойко и богато. Ныне здесь все притаилось, ничем не проявляют себя глубокие и сильные натуры обитателей края. Неизменна лишь красота природы. На пути к истокам Волги поэт наслаждается, на пятиверстном перегоне, видом горного гребня. На берегу Селигера—новые, незабываемые картины: озеро с его островами, колокольнями селений, Осташков, покрытый дремучим лесом остров Городомля и окруженные водой белые стены обители преподобного Нила. Природа здесь—мистическим храм бога.

Не мудрено, что древняя река, с угасшими для современной, но не для созерцательной жизни урочищами, река, на которой развертывался эпилог трагического зяблого года, кормившая и лелеявшая веками гульливое население, Волга

многообразно вдохновила поэта. «Я собралъ богатый матеріалъ»,—писал Островский Карзинкину спустя год после поездки[1]).

Не сразу, однако, вылились в творческом синтезе впечатления и думы. По возвращении много времени отняла текущая работа. Были закончены и напечатаны: комедия «Доходное место» и картины из московской жизни «Праздничный сон до обеда», надо было отделывать материал для «Морского Сборника»[2]). Между тем впечатления от поездки претворялись, и в душе поэта созревал крупный литературный замысел.

Интерес к местам путешествия сохраняется долго; то или иное упоминание о них всегда приковывает внимание, как бы подновляя впечатления. Островский не избежал этого. Ему пришлось вскоре по возвращении из экспедиции прочесть поэтическое воссоздание увлекательной Волги. В 1856 году вышло стихотворение Н. А. Некрасова «Несчастные». В нем изображалось душевное состояние отбывшего каторгу женоубийцы. Долгая тюрьма ограбила сердце, и расскащик ищет успокоения в воспоминаниях прошлого. Последние в значительной мере автобиографичны. Поэт изображает тусклое детство, роковую жизнь в столице с призрачными славой, простором и движением, наконец, провинцию, может-быть, бедную и смешную, зато спокойную и привольную. Сам волжанин, Некрасов тепло описывал родную реку:

Гляди, какъ тихо катитъ Волга
Свои спокойныя струи,
Уснувъ въ песчаной колыбели;
Какъ, нагибаясь до земли
Таскаютъ бурлаки кули,
А воробьи ужъ налетѣли
И, теребя мочалу, носъ
Просунутъ силятся въ овесъ...

---

[1]) Ежегодник Императорских Театров 1910, кн. VI, стр. 27. Письмо от 16 июня 1857. В это время Островский занят был обработкой своих путевых очерков для Морского Сборника, но не их он подразумевает под богатым материалом.

[2]) «Доходное место» напечатано в журнале «Русская Беседа», 1857, кн. 1; «Праздничный сон до обеда»—«Современник», 1857, кн. 2.

Не любишь птицъ — гляди бездумно,
Какъ приближается паромъ
Неторопливо и нешумно;
А тамъ, на берегу другомъ,
Подъ легкимъ матовымъ туманомъ,
Какъ будто войско тѣснымъ станомъ
Расположилось на ночлегъ:
Не перечтешь коней, телѣгъ!

В качестве сотрудника «Современника» Островский должен был подойти к Некрасову близко. Картины русской природы, в частности волжской, нередкие в его стихах, романтическое народолюбство казались драматургу, полному еще живых впечатлений, мостом, на котором они могли бы сойтись. И вот именно с Некрасовым делится он тайной своего литературного замысла. 25 сентября 1857 года он пишет ему знаменательное письмо [1]). «Милостивый Государь Николай Алексѣевичъ! Циркулярное письмо Ваше я за отъѣздомъ изъ Москвы получилъ недавно. Честь имѣю Васъ увѣдомить, что у меня готовится цѣлый рядъ піэсъ подъ общимъ заглавіемъ «Ночи на Волгѣ», изъ коихъ одну я доставлю Вамъ лично въ концѣ октября или въ началѣ ноября. Не знаю, сколько я успѣю сдѣлать въ эту зиму, но двѣ непремѣнно. Вашъ покорнѣйшій слуга А. Островскій».

Зиму 1857—58 года Островский, стало-быть, надеялся посвятить композиции двух пьес из серии «Ночи на Волге», при чем для одной уже достаточными казались два месяца работы. Однако выполнение обещания задержалось. 2 декабря 1858 года он сообщает Некрасову: «Посылаю Вамъ піэску, она хоть маленькая, а какъ мнѣ кажется, серьезная. Теперь я отдѣлалъ нѣсколько статей для «Мор. Сбор.» и, значитъ, развязался съ нимъ довольно надолго и могу работать для «Современника». Я теперь готовлю Вамъ вещь довольно большую по объему. Сдѣлайте милость, пришлите побольше денегъ, я очень нуждаюсь, а взять мнѣ больше негдѣ, какъ у Васъ. Сдѣлайте милость, пришлите побольше,

---

[1]) Это письмо к Н. А. Некрасову и следующие см. «Архив села Карабихи. Письма Н. А. Некрасова и к Некрасову». Из-во Н. Ф. Некрасова. М. 1916. Стр. 136—141.

я въ долгу не останусь». Нужда в деньгах была острая, однако, Некрасов на помощь не спешил: 24 января 1858 г. драматург возобновляет просьбы: «Милостивый Государь, Николай Алексѣевичъ! За что Вы со мной такъ поступаете? Я въ критическомъ положеніи, а Вы даже не отвѣчаете ни на одно мое письмо. Повторяю опять свои просьбы и жду отвѣта».

«Маленькая, но серьезная піэска» называлась «Не сошлись характерами» и была напечатана в момент денежного кризиса в январской книжке «Современника» за 1858 год. Ее появление вызвано скорее практическим, чем художественным импульсом. Как творец, Островский продолжает обещать другую «большую» вещь. Вряд ли это обещание—лишь прием автора, стремящегося получить аванс от нетароватого издателя, потому, что к вышеприведенному письму прибавлено следующее post-scriptum: «Я постомъ окончу «Минина» непремѣнно».

Драматическая хроника «Козьма Захарьич Минин-Сухорук», содержание которой взято из времен литовского разоренья, а действие развивается в Нижнем, на Волге,—несомненно начинала предположенный цикл «Ночей на Волге». Только ее в качестве «большой вещи» Островский обещал прислать Некрасову в конце 1858 г. Внешние причины, главное — денежные затруднения, отодвигали .предполагаемое окончание ее к посту, т.-е. к весне 1858 года[1]).

Этот 1858 год, несомненно, сосредоточивает мечты драматурга на создании серии пьес «Ночи на Волге». В течение всего года, кроме комедии «Не сошлись характерами», им ничего напечатано не было. Поэтому, для какого-нибудь заработка, Островский прибегнул к старому материалу и затеял издание своих мелких пьес. Обращаться за помощью пришлось снова к Некрасову, и, в письме к нему от 3 апреля 1858 г., он просит: «Сдѣлайте милость, помогите мнѣ въ

---

[1]) «Минин» напечатан в «Современнике» 1862, кн. 1. За 1859, 60 и 61 годы Островский поместил в этом журнале только одну пьесу — «Старый друг лучше новых двух», 1860, кн. 10. Другие произведения за это время он печатал в «Московском Вестнике», «Времени», особенно в Библиотеке для Чтения. В ней—«Гроза», 1860, кн. 1. Отношения с Некрасовым, видимо, были натянуты.

этомъ дѣлѣ! В настоящее время я очень нуждаюсь въ деньгахъ. У меня задумано и начато очень серьезное дѣло, и мнѣ необходимо хоть сколько-нибудь обезпечить себя на весну, чтобъ procul negotiis заняться работой».

Стремление заниматься «procul negotiis» подчеркивает степень художественного захвата. На самом деле, 9 октября 1859 года была закончена драма «Гроза», начатая, как утверждают некоторые исследователи, в июле того же года [1]). Но не об ней ли, как о задуманном и начатом серьезном деле, говорит Островский в вышеприведенном письме? Минин был, ведь, задуман раньше. Отсюда выходит, что «Минин» и «Гроза» и были теми навеянными поездкой созданиями, с которых он полагал начать «Ночи на Волге» и которые думал окончить для Некрасова зимой 1857—1858 года.

По разным причинам художественный замысел не удался, и Островскому не суждено было дать последовательно «целого ряда» пьес, объединенных общим заглавием «Ночи на Волге». Не известно, сколько бы дал их по счету драматург в предположенном цикле. Волжские переживания дают о себе знать во многих пьесах его последующего репертуара. Можно только с достоверностью сказать, что «Минин» и «Гроза» составляют начало задуманной серии, и что комедия «Воевода или Сон на Волге» по месту действия, оригинальности композиции, а главное—по основному настроению тесно примыкает к первым двум, навеянным думами поэта над великой русской рекою. Обследование этих трех композиций поможет определить творческое настроение, овладевшее автором «Ночей на Волге».

Композиция драматической хроники «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» уже была предметом обследования [2]). Выяснилось, что имена действующих лиц, за немногими исключениями, основа для характеристик, черты быта, данные языка почерпнуты автором из подлинных хартий. Автор сумел переложить в стихотворную форму тексты актов, ле-

---

[1]) Н. П. Кашин в 2 книге «Этюды об Островском», стр. 360, пишет: «может быть» в июле 1859 года.

[2]) Н. П. Кашин «Этюды об А. Н. Островском». М. 1912. Стр. 153—203: «Об источниках Минина».

тописей, литературных произведений так, что почти не нарушил изложения оригиналов; в этом—секрет стиха его [1]). Та же древняя письменность помогала ему создавать поэтические образы хроники: Марфа Борецкая, например, навеяна изучением жития Иулиании Муромской [2]). Что касается исторического объяснения событий смуты, то автор не пошел дальше современных ему исследователей, у которых заимствовал положение, что Русь была спасена патриотическим и религиозным подъемом духа народа.

Как драма, «Минин» критиков не удовлетворила. Ее появление в начале 60-х годов совпало с либерально-натуралистическим увлечением русской мысли. Критика искала в произведении реальной драматизации смуты и не могла помириться с переполнявшим пьесу лиризмом, забвением сложности исторических пружин; она недоумевала, на каком основании «педантическій оффиціалъ и клерикалъ» Минин изображен поднявшим страну только во имя религии. Герой представлялся ей какою-то смесью «изъ Русакова и Жанны д'Аркъ». Убеждение, что Минин не удался автору, что он не живое лицо в хронике оказывается очень прочным и живучим [3]).

Только Анненков [4]) подошел к делу иначе. Не удовлетворив большинства рецензентов, драма пользовалась в публике успехом. На ее стороне, по словам критика «Русского Вестника», стояли те, кто был потрясен именно лиризмом, попыткой воспроизвести строй мысли и дух поэзии XVII века; против восставали те, кто искал в произведении драмы. Предметом своего труда,—продолжает Анненков,—драматург взял историческое явление, получившее в сознании народа «ха-

---

[1]) Даже сухие расписки, кто и откуда повел ратных людей на войну, переложены в стихи с изменениями незначительными.

[2]) Образа Иулиании художественно коснулся еще В. О. Ключевский в статье «Добрые люди древней Руси». Очерки и речи, книга II, стр. 145—146.

[3]) Н. П. Кашин в этюде о Минине трижды подчеркивает эту неудачу драматурга, но нигде причин ее не поясняет.

[4]) Критика Анненкова напечатана в журнале «Русский Вестник» 1862, кн. VI. Выдержки приведены у Н. П. Кашина в Этюдах, стр. 198 и сл.

рактеръ, размѣры и аттрибуты святого дѣла». В задачу вошло раскрытие поэтической думы целой страны, как это делает испанская религиозная драма. Лица в таких пьесах появляются вовсе не затем, чтобы разъяснить какой-либо исторический вопрос, но чтобы действиями своими обнаружить поэтическую сторону и нравственный смысл современного им быта.

Анненков близко подошел к заданиям автора, более тонким и сложным, чем тот трафарет, который к ним прикидывали. Островский сам показал своеобычность первоначального замысла: он дал две редакции произведения, из коих вторая, приспособленная для сцены [1]), значительно утеряла первоначальный лиризм, придававший необычайную стройность всей композиции.

Критик Отечественных Записок, колко называя Минина помесью Русакова и Жанны д'Арк, не подозревал, сколь близок он был к мастерской художника. Экстатичность главного героя, благодаря которой пришли в движение народные массы, именно роднит хронику Островского с Шиллеровой трагедией. Драматург и не имел в виду разрешать в диалогической форме туманную проблему истории: ему, в светлые ночи на Волге навеялась дума, похожая на ту, которую когда-то лелеял на берегах той же реки нижегородский Выборный земли русской.

Действие Минина начинается с антитезы: здесь, на Волге, в Нижнем, тишь да гладь, довольство и сытость, а там, в Москве, все ужасы смуты, разруха, злодейства, «стонъ и плачъ сиротъ и горькихъ вдовъ какъ дымный столбъ на небеса восходитъ» (I, 1). Родная земля оскорблена и унижена. Попытки освобождения разбиваются о косность всенародного множества. Мнится, помощи ни откуда не будет. Но среди простецов волжского города, подобно тому, как среди крестьян лотарингской деревни Домреми, высшей волей уготовляется горячее сердце. Печалится о земском деле один за всех, «радѣтель», Козьма Захарьич Минин. Он вырос

---

[1]) Вторая редакция помещена у Писарева в IV томе полного собрания сочинений.

«на площади, между народныхъ сходокъ», он «рано плакалъ о народномъ горѣ» и «не по лѣтамъ тяжесть земской службы на плечахъ носилъ своей охотой» (V, 5). Господь умудрил его речами, вложил душу восторженную, увлекавшуюся и увлекавшую других. Религиозно настроенный, он чувствует призвание беречь от властных и богатых «молодшую, обидимую братью». Он понимает, что смута есть гнев божий за нераскаянные грехи народа—предательство, себялюбие, алчность, зависть, презрение к родине. Итти против разрухи значит принять на себя учительный подвиг исправления народа—

Высокая, апостольская доля
Будить отъ сна своихъ уснувшихъ братій
И божьимъ словомъ зажигать сердца! (II, I, 3).

Задача эта не по плечу многим, но не ему, энтузиасту, может быть—избраннику:

Я чувствую невѣдомыя силы,
Готовъ одинъ поднять всю Русь на плечи,
Готовъ орломъ летѣть на супостата,
Забрать подъ крылья угнетенныхъ братій. (II, II, 3.)

Подобно Катерине в Грозе, Минин находится, большею частью, в экстазе, мыслит образами, склонен к видениям, ожидает чудес. Драма показывает его как раз в момент наступления экстаза. Чудо творится: между врагов бестрепетно и невредимо проходят люди и разносят грамоты от патриарха. Юродивый кажет дальнюю дорогу к святым обителям и собирает на путь деньги. Пророчески звучат для Минина слова Гермогена: «Спасенье русское придетъ отъ Волги. Хорошій, говоритъ, и чистый край!» (I, 6).

Все речи Минина—неослабная проповедь. Иначе—нельзя: маловерный, легко соблазняемый народ находится все время под воздействием таких темных сил, как Биркин, таких воришек, трусливых бездельников, как Павлик. Нельзя медлить, грех сидеть сложа руки, надо спешить промышлять на супостатов. Толкают вперед и обстоятельства. Горячие увещания патриарха, недобрые вести из Москвы подымают

в Минине экстатическое состояние: начинает «кровь говорить», он должен выступить на публичную арену:

И говорить я буду
По улицамъ, на площади, въ избѣ,
И пробуждать, какъ колоколъ воскресный
Уснувшія сердца. Вы подождите,
Я зазвоню не такъ! (II, I, 2.)

Гауптмановский символ! [1]) Облик Минина растет и ширится, видится русская душа, задетая за живое. Нельзя терпеть, когда враг губит души, рубит меньшую братию. Кровь отмщенья просит, не исчислить непереносных мук—

И все безропотно и терпѣливо
Народъ несетъ, какъ будто ждетъ чего-то.
Возможно ли, чтобъ попустилъ погибнуть
Такому царству праведный Господь! (II, I, 3.)

Залог будущего искупления—именно эта терпеливость и кротость: народъ безъ вождя, «какъ стадо робкое». Бог пощадит русское царство, в этом уверен Минин, его надежда—на высшую благость: «Нѣтъ помощи земной, попросимъ чуда».

Экстаз, подымающийся в герое, приведет его к этому чуду. Наступает патетическая часть лирической или, лучше сказать, романтической драмы [2]). Минин один, на берегу Волги, над которой спускается ночь, размышляет о важности возложенного на себя подвига. Как раз здесь автор делает лирическое отступление, изображая проникающее душу действие красоты волжской природы. Минину видится сумеречная река, поблескивающие огни бурлацких костров. Слышится песня: ее сложила не радость, а тяжкая неволя, безмерный труд, разгром войны, пожары, житье без крова, ночи без ночлега, в нее вобрались все слезы с матушки широкой

---

[1]) Эта мысль лежит в основе пьесы Гауптмана «Потонувший Колокол».

[2]) Ср. замечание Ф. Ф. Зелинского, что «поэма» Шиллера «Орлеанская дева» названа им «романтической трагедией» потому, что в центре событий стоит чудо, христианское, средневековое чудо. Шиллер в изд. Брокгауз-Ефрон, том II, стр. 466.

Руси. Звуки песни терзают Минину сердце, жгут душу огнем: его слабый дух тем самым утверждается на подвиг.

Современная Островскому критика наивно замечала, что драматург словно «начитался Некрасова», определяя значение и силу русской песни. Но и здесь она была недалека от истины. Только—не «начитался», а оба поэта одинаково романтично подходили к русской действительности. Оба видели в песне хранительницу заветных желаний и дум, словесное отображение радости и печали. «А если не удастся подвигъ?» сомневается Минин. Тогда он поверит свое неизбытное горе той же волжской песне, и она сохранит его на веки:

Тогда я къ вамъ приду, бурлаки братья,
И съ вами запою по Волгѣ пѣсню...
И зашумятъ ракитовы кусты,
По берегамъ песчанымъ нагибаясь;
И позабудетъ бросить сѣть рыбакъ
И въ тихомъ плесѣ на челнѣ заплачетъ;
И дѣвка съ ведрами на коромыслѣ,
Идя домой извилистой тропинкой,
Оглянется съ горы и станетъ слушать
И, рукавами слезы утирая,
Широкіе измочитъ рукава;
Бурлаки запоютъ ее подъ лямкой...
И понесется пѣсня и прольется
Изъ вѣка въ вѣкъ, пока стоитъ земля! (II, I, 3.)

Так думает Минин ночью над Волгой! И река укрепляет колеблющийся дух его; на ее берегу слышится ему голос: «Возстань за Русь, на то есть Божья воля!» Здесь—прямое созвучие экстазу Иоанны, Орлеанской девы, которая также слышала небесный зов:

Узнай меня, возстань, иди отъ стада,
Господь тебя къ иному призываетъ.
Возьми Мое святое знамя, мечъ
Мой опояшь и имъ неустрашимо
Рази враговъ народа Моего! (I, 10.)

Экстазу Минина еще суждено расти после упомянутого патетического монолога. Однако автор тонко-художественно вводит отступление в форме контраста. Он временно поки-

дает главного героя и знакомит с другим началом экстатической русской души, женственным. Перед читателем восстает кроткий облик типа блаженной Юлиании, этого апостола благотворения, в лице красавицы вдовы Марфы Борецкой. Марфа переживает свою, личную драму. Мирская суета пугает ее греховностью, как и Катерину драмы «Гроза». Приветливая и щедрая, она раздает имущество ближним, оставляя себе мистически-красивый и уединенный мир благостного созерцания. Ее овевают мечты о прекрасной пустыне, тихих лугах, испещренных цветами, о красном, дивном саде с кудрявыми деревьями, шумящими без ветра. Знакомый образ, он подсказан поэту духовными стихами; недаром мелькнули перед ним белые стены обители Нила.

Подобно Катерине, Марфа мечтает «улетѣть» из здешней жизни; ее манит тихий уголок—келья, где бы она «въ трепетномъ сіяніи лампады, въ благоуханной тишинѣ святыни, земное небо, рай свой увидала». (II, II, 5). Ее драма—болзнь соблазнов, сладости греха. Страстных порывов молодости не охраняют ни фата, ни завешанные жемчугом уши. «О юность, юность, скоро ль ты пройдешь! Мнѣ съ міромъ легче, чѣмъ съ тобой бороться!» (II, II, 5) [1]).

От этой аскетической мистерии, от этой похвалы пустыне, автор снова переносит читателя в кипучую борьбу исторических страстей земского дела. Лирическая драма отделяется от земли. Минин—перевоплотился: «Смотрите на меня! Теперь не свой я, а божій... Въ себѣ не воленъ я». (III, I, 7). Сам он—не узнаваем:

Глаза горятъ, лицо какъ саванъ бѣлый,
Засохшія не шевелятся губы.
Какъ вкопаный, онъ не сводилъ съ иконы
Очей; крестомъ сложенные персты
До яснаго чела не подымались,
И только слезы, какъ ручьи весною,
Бѣжали по щекамъ, по бородѣ,
И капали...

(III, I, 5).

---

[1]) В первой редакции, в борьбе с юностью у Марфы берет верх духовное начало, во второй—она уступает земным зовам.

С ним как лист дрожит, плачет и молится юродивый. Высокое изображение молитвенного экстаза! За этим непременно должно следовать чудо. И оно совершается: поутру, перед иконами, в изголовьи Минину является муж в одежде схимника, поднимает благословляющую руку и говорит: «Кузьма! иди спасать Москву, буди уснувшихъ!» Не долго ждать разъяснения видения: прибывают гонцы от обители преподобного Сергия, сомнений нет: старец в видении был сам Сергий (III, I, 7, 8).

Получив, как Гедеон, уверенность в промысле божием, Минин теперь может во всю ширь развернуть свои способности, как практика. «Слуга, рабъ велѣній божьихъ», он властвует над душами, ломает сопротивление косных. Пора за дело, и Выборный всей земли Русской ведет нижегородцев на великий подвиг освобождения родины.

Тщетно искать в Минине исторической или личной драмы. Автор сам, в первой редакции, старательно избегает обычных драматических конфликтов. Подобно «Орлеанской деве» его хроника скорее—поэма, далекая от того натурализма, которого столь упорно ищет в ней критика. Образы произведения представлены через усовершенствование природы, из которой устранено все случайное, пассивное, и идеализованы ее существенные, активные начала [1]).

Итак, первая из серии Ночей на Волге пьеса отмечена глубоким лирическим проникновением в драму души русского народа, тянущуюся веками. На этой ленте горят яркие вспышки. Одну из них, падающую на лихолетье, изобразил в хронике Островский.

Стильное преломление красоты великорусской природы, райского вертограда, отмеченной как психологический фактор в Минине, легло в основание второй пьесы задуманной серии—Грозы, занимающей, по словам И. А. Гончарова, одно из первых мест в русской литературе по своим классическим красотам. Если автор в Минине выступил из исторической рамки на путь обобщения, то в Грозе он по нему пошел опре-

---

[1]) Видоизменяю несколько определение Зелинского. Предисловие к «Орлеанской деве», стр. 464.

деленно, изобразив личную драму экстатической женской души, слегка намеченную в переживаниях Марфы Борецкой.

«Гроза» как и «Минин» полна впечатлений поездки. Четвертый акт, кульминационный, происходит, по ремарке автора, в узкой галлерее со сводами старинной, начинающей разрушаться постройки. За арками—берег и вид на Волгу. Стены арки были когда-то расписаны фресками, изображающими геенну огненную и битву с Литвой. О литовском разорении вспоминают и гуляющие обыватели (I, 1). В своей корреспонденции из Твери автор указал на поразившие его фрески, когда он осматривал остатки города Вертязина, и не раз поминал о литовском разореньи.

Островский намеренно поместил свою драму вне рамок реальности: действие ее происходит в городе Калинове на Волге (сначала автор написал «уездном», потом зачеркнул). Однако Калинов, как и другой город—Бряхимов, где совершается трагедия Ларисы Огудаловой («Бесприданница»), не значится на карте России. Здесь—литературный прием, подчеркивающий нежелание автора, чтобы его драму принимали за бытовую картину.

Драма концентрируется вокруг грозы, одного из проявлений природы, и драматург начинает ее с трактовки людского отношения к божьему миру. Пятьдесят лет глядит Кулигин с высокого обрыва на Волгу и все наглядеться не может: такая «красота въ природѣ разлита» (I, 1). Механик-самоучка и поэт, воспитавшийся на классиках XVIII века, он, подобно Ломоносову, упивается чтением дивной книги природы. «Хорошо, сударь, говорит он Борису, гулять теперь. Тишина, воздухъ отличный, изъ-за Волги съ луговъ цвѣтами пахнетъ, небо чистое—открылась бездна звѣздъ полна, звѣздамъ числа нѣтъ, безднѣ дна!» (III, I, 3). Этой восторженности не находится отклика в земных душах рядовых обитателей города: «Нешто́!» пренебрежительно обрывает настроение Кулигина Кудряш, «ты у нас антикъ, химикъ» (I, 1). Контраст определился: чистая душа близкого к природе романтика находится в органическом противоречии с пошлой мещанской средою. Зато «жестокие нравы» последней находят в нем сурового обличителя: его душу мутят грубость да бедность,

корысть, зависть да кляузы, двигательные пружины ее жизни. «Я было хотѣлъ все это стихами изобразить» (I, 3), признается Кулигин, влекомый по-старомодному к сатире в Сумароковском тоне. «Бульваръ устроили, говорит он, чтобъ гулять да наслаждаться, а всѣ сидятъ по домамъ, ворота на запорѣ, собаки спущены, и не отъ воровъ, а чтобы люди не видали, какъ тамъ домашнихъ поѣдомъ ѣдятъ, семью тиранятъ,... а сколько тамъ за этими замками разврата темнаго да пьянаго!» (III, I, 3). Кулигин убежден, что все зло в человеке произошло именно от его пренебрежения к созерцанию природы, от непонимания красоты, разлитой в ней. И действительно, понятие красоты мещанской низиной совсем иное. Для странницы Феклуши, питающейся от доброхотных купцов, «благолѣпіе», «красота дивная», «земля обѣтованная»— как раз те темные купеческие дома «благочестивые, добродѣтелями многими украшенные» (I, 3), против которых всемерно ополчается Кулигин. Насколько низменный и льстивый панегирист пошлого благополучия, занятая лишь стяжанием, Феклуша является выразительницей идеологии «темного царства», настолько Кулигин, эстетик и альтруист, свободолюбивый созерцатель природы, представляет собой как бы предтечу Катерины. Добролюбов назвал последнюю лучем света в темном царстве, Островский понимал ее как само светлое царство.

Характер Катерины сложился из основного ощущения воли, воспитанной волжским раздольем, страстного темперамента, прямого следствия первой и доходящей до экстаза восторженности, поддерживаемой созерцанием красоты природы, испещренного цветами вертограда пустыни. «Я у васъ завяла совсѣмъ, а была рѣзвой, жила какъ птичка на волѣ. Маменька наряжала, какъ куклу, работать не принуждала,... что хочу, бывало, то и дѣлаю» (I, 7). Она завяла здесь, в среде города Калинова, но из какой же страны пришла она? Ее прежняя жизнь была наполнена эстетизмом красочной и поэтической старины: утром рано умоется ключевой водою, польет цветы, пойдет в церковь, а дома время проводит за работой, за шитьем по бархату золотом, слушая умильные рассказы про чудеса разные или пение молитв и стихов ду-

ховных. И не в одной только церкви молилась Катерина; ее страстная, как и сама она, молитва возносилась всюду, где ею чувствовалось присутствие бога: «рано утромъ въ садъ уйду, еще только солнышко восходитъ, упаду на колѣни, молюсь и плачу» (I, 7). Такая молитва—экстаз пустыннолюбца, живущего в мире грез и видений. Катерина и полна ими: в солнечный день, в церкви, видится ей, как светлый столб из купола вниз идет, а в нем ходит дым, точно облако, и ангелы в этом столбе летают и поют. Во сне грезятся ей все храмы золотые, сады необыкновенные, поют голоса невидимые, кипарисом пахнет; видит она горы и деревья, как на образах пишутся, а сама, будто, летает и летает по воздуху.

Все это—стильный фон Нестеровской картины! И на первом плане—экстатическая, окрыленная молитвой красавица Катерина. Способность к полету сознана ею отчетливо: «Знаешь, говорит она Варваре, мнѣ иногда кажется, что я птица. Когда стоишь на горѣ, такъ тебя и тянетъ летѣть. Вотъ такъ бы разбѣжалась, подняла руки и полетѣла. Попробовать нешто теперь?» (I, 7) [1]).

Сердце Катерины все время пылает молитвой. Но чего же она в ней просит? На своей светлой родине она жила в отменном достатке: «ничего мнѣ не надобно, всего у меня было довольно» (I, 7). Значит у нее, как и у Минина, в самой природе было заключено стремление к какому-то подвигу, к борьбе во имя чего-то. Катерина прежде всего благостна и вольнолюбива. Девочкой она без весел уплыла по Волге на лодке, потому что не стерпела обиды. Обида да неволя, вот против чего борется ее страстный темперамент. «А горька неволя, эхъ какъ горька! Кто отъ нее не плачетъ!» (II, 10), выливается у нее с тоскою.

Коллизия драмы построена на столкновении панической воли стихийной Катерины с тяжким миропониманием оби-

---

[1]) Любопытно это, последовательно проводимое Островским, ощущение героями окрыления от экстаза. Минин—«готовъ орломъ летѣть на супостата» (II, I, 3); Поспелов, влюбленный в Марфу Борецкую, признается: «Какая легкость для души — молитва! Взялся бы съ мѣста да и полетѣлъ!» (IV, 4.)

тателей запертых домов города Калинова. Кулигин уже объяснил чужаку Борису, что крепкие затворы поделаны для того, чтоб люди не видали, как там домашних поедом едят, семью тиранят. Жестокие нравы порождаются только дикими инстинктами, и драматург, в качестве антагонистов своей героине, выводит на сцену замечательную зоологическую пару: Дикого и Кабанову. Звериные фамилии вполне достойны этих стилизованных фигур пьесы. «Пронзительный мужикъ», «ругатель, словно сорвавшійся съ цѣпи», Дикой ни разу в жизни не приходил в такое расположение, чтобы показаться хоть сколько-нибудь мягким. До нельзя грубый со всеми, от кого уверенно не ждет острастки, он, как животное, боится всякого энергичного натиска. Человеческой речи Дикой не понимает. На увещание Кулигина пожертвовать сколько-нибудь на солнечные часы, он отвечает, действительно, сорвавшись с цепи: «Что я тебѣ ровный что ли?.. Такъ прямо съ рыломъ-то и лѣзетъ разговаривать... я тебя знать не хочу. Поважнѣй тебя отчета не даю» (IV, 2.) Дальнейший разговор переходит прямо в оскорбления: «Въ расположеніи ли я тебя слушать, дурака, или нѣтъ... А, можетъ, ты украсть хочешь: кто тебя знаетъ!.. Такъ ты знай, что ты червякъ...» По уходе Кулигина Дикой еще более свирепеет и ко всему народу обращается с репликой: «Да, вы, проклятые, хоть кого въ грѣхъ введете!» Дикой—аморален, и светлых точек в его характере нет на всем протяжении пьесы.

Кабанова, или как ее зовут обычно—Кабаниха, еще страшнее. Ханжа, из видимого благочестия оделяющая нищих, она совсем заела семейных. Ее первое появление (I, 5) определяет ее всю: как пила, как ржа железо она точит сына. Почтительные ответы Тихона только подливают в огонь масла, увеличивая нудную воркотню. Попытки противоречия—немедленно вызывают жестокую суровость: «Я бы съ тобой, мой милый, тогда не такъ заговорила!» Пилит она утомительно долго, до тех пор, пока жертва лишается всякого соображения. Этого момента плотоядно дожидается Кабанова, заканчивая свои реплики хладнокровным ругательством, как и Дикой: «Дуракъ! Что съ дуракомъ и говорить!» (I, 5). Животной власти у нее, как у самки, больше, чем у Ди-

кого. Недаром Глаша говорит про того и другого: «Нашей бы хозяйкѣ за нимъ быть, она бъ его скоро прекратила» (III, I, 3). Если в характере Дикого нет никакой потенции к лучшему, то Кабанова и вовсе лишена человечности. Она ведет заключительное явление драмы, и на ее душе никак не отражается трагическая гибель Катерины: «Ну, я съ тобой дома поговорю»,—отвечает она на упреки сына, и читателю ясно, каким инквизиторским пыткам будет подвергнут Тихон. Ужасная звериная пара! Какие противоположности, небожителей и троглодитов, таит в себе отвлеченный город Калинов!

Борьба Катерины со свекровью развивается интенсивно. Катерина готова выслушивать ее несносное, нестерпимое ворчанье, но только до тех пор, пока оно не идет в разрез с человеческой справедливостью. «Напраслину-то терпѣть кому жъ пріятно!»—мягко, но убежденно протестует Катерина. И Кабанова чует в ней эту враждебную, вольную силу: «Я давно вижу, что вамъ воли хочется»,—говорит она, опасливо не отделяя невестки от сына, безволие которого для нее-то вполне очевидно (I, 5). «На все есть ваша воля», «я, маменька, и не хочу своей волей жить»,—вот постоянные реплики Тихона, столь отдаляющие от него жену. Пытаясь морализировать в духе Домостроя: «тоже, глупые, на свою волю хотятъ, а выйдутъ на волю-то, такъ и путаются на покоръ и смѣхъ добрымъ людямъ»,—Кабанова инстинктивно понимает, что ей не унять без драмы буйную, как ветер, Катерину. «Коли очень мнѣ здѣсь опостынетъ, такъ не удержать меня никакою силой. Въ окно выброшусь, въ Волгу кинусь» (II, 2). И это не пустая угроза: она уйдет от обиды так же, как когда-то, девочкой, уехала без весел на лодке. Столкновение ее с Кабановой и должно произойти на фоне обиды, и оно происходит: во время прощания с отъезжающим Тихоном свекровь жестоко оскорбляет Катерину. Тут, казалось бы, должна заговорить вся ее непреклонная натура, но тут как раз начинается личная драма героини.

Оказывается, что воля Катерины парализована охватившей все ее существо любовью. Прежние чистые видения сменились иными грезами: не райские горы теперь снятся ей, но кто-то обнимает ее горячо, ведет куда-то. Кабы ее

воля—каталась бы она «по Волгѣ на лодкѣ съ пѣснями, либо на тройкѣ на хорошей, обнявшись...» (I, 8). Нездешней натуре Катерины трудно бороться с земной страстью, ибо она чувствует в ней для себя гибель. Гибель потому, во-первых, что любовь отнимает у нее то, чем она так сильна была доселе, волю: «Какъ же ты не загубилъ меня,—говорит она Борису,—коли я, бросивши домъ, ночью иду къ тебѣ».—«Ваша воля была на то».—«Нѣтъ у меня воли. Кабы была у меня своя воля, не пошла бы я къ тебѣ. Твоя теперь воля надо мной, развѣ ты не видишь!» (Кидается к нему на шею. III, 3). Во-вторых, потому, что она сознает всю греховность такой любви, за которую, как учил весь строй ее воспитания, надо дать отчет в сей жизни и в будущей: «Согрѣшишь, а тамъ мучайся, плачь всю жизнь» (II, 10). Катерину наполняют укоры совести, и мысли о смерти начинают все чаще и чаще посещать ее отныне. Она—одна: муж уехал, дома—никого, детей—нет, кто же тогда поможет ей в борьбе с собой. «Кабы я маленькая умерла, лучше бы было»,—горестно и по-детски вырывается у нее из сердца (II, 8). Конечно, тогда бы она вполне сделалась резвой и вольной летуньей, порхающей в райском вертограде пустыни, тогда она была бы вполне небожителем, бесстрастно взирающим на землю: «Глядѣла бы я съ неба на землю, да радовалась всему. А то полетѣла бы невидимо, куда захотѣла. Вылетѣла бы въ поле и летала бы съ василька на василекъ по вѣтру, какъ бабочка» (II, 8).

Комментаторы драматической поэмы Ибсена «Бранд»[1]) говорят, что для Бранда, как и для его автора, всего ненавистнее поступаться наиболее высоким и дорогим в человеке—личностью. Личность же вся—в воле. Свободная воля—божественная сила. «Воля и губитъ и освобождаетъ духъ; она одна разрозненныя силы его сплотить способна». Добровольное решение человека на подвижничество или мученичество превращает венец терновый в венец жизни вечной. Борьба Бранда рассматривается, как вечная борьба индивидуально-

[1]) Полное собрание сочинений в пер. А. и П. Ганзен. III. Стр. 287—301. «Бранд» написан осенью 1865 и навеян поездкой по Норвегии.

сти против общественности, держащейся на сделках и компромиссах. Бранд не выдерживает этой борьбы потому, что на нем отмщаются прегрешения его предков. Возмездие воплощено автором в безумной Герд, которая во все решительные минуты становится на пути героя. Символической основой эта драматическая поэма северного поэта весьма сближается с таковой же русского писателя, совпадают даже некоторые детали.

Катерина дышит с природой одной жизнью, однако, приходит в ужас от грозы. Не смерть здесь ее страшит, но она воспринимает грозу, как проявление божьего гнева, а для нее неприемлема кончина без покаяния, со всеми грехами. Здесь глубокая разница между ней и поэтом-созерцателем Кулигиным, который видит в грозе лишь одну из красот природы и не понимает, отчего перед ней так трепещут люди: «Гроза убьетъ! Не гроза это, а благодать!.. У васъ все гроза! Сѣверное сіяніе загорится, любоваться бы надобно да дивиться премудрости — съ полночныхъ странъ встаетъ заря! А вы ужасаетесь да придумываете, къ войнѣ это или къ мору... А вы боитесь и взглянуть-то на небо, дрожь васъ беретъ. Изъ всего-то вы себѣ пугалъ надѣлали» (IV, 5). Но Кулигин рассуждает, как поэт-рационалист XVIII века, натур-философ, а Катерина—как мистический цветок русского средневековья. Предки наделили ее человеческими страстями, и в борьбе с юностью она не может устоять, как Марфа Борецкая, против земных зовов. И вот, всякий раз, как эта страсть начинает овладевать Катериной, на ее пути выростает своя Герд, в образе полоумной барыни. Первую зловещую реплику слышит Катерина после своей исповеди Варваре об иных грезах и снах, пришедших на смену чудных видений. «Молодцовъ поджидаете и кавалеровъ? Красота-то ваша васъ радуетъ! Вотъ красота-то куда ведетъ!»—грозит барыня, указывая на Волгу.—«Вотъ, вотъ, въ самый омутъ!» (I, 8). Вторично появляется она, когда надвинулась мрачная грозовая туча,—клубом вьется, ровно что в ней живое ворочается, убьет кого-нибудь—слышится ропот. Катерина полна томительных предчувствий, ей кажется, что она будет жертвой небесного гнева. Сознание содеянного прегрешения то-

скою схватывает душу, и она в истоме жмется к фрескам аркады. «Чего прячешься!—звучит ей устами барыни внутренний голос.—Видно боишься, умирать-то не хочется. Какъ не хотѣться! Видишь, какая красавица... Красота! Красота-то вѣдь погибель наша. Въ омутъ лучше съ красотой...» (IV, 6).

Катерине, откачнувшейся от поэтических идеалов райской пустыни, не удалось земное счастье. Ее выбор все равно был неудачен: пришелец Борис, чужое лицо для Калинова, многому удивляется в этом городе; образованный, может быть, с многими душевными качествами, он, однако, не герой, главное—не пара Катерине. Дух Бориса—бескрылый; он не может подняться над землею и поосмотреться. Слабовольный, как и подобает быть обыкновенному человеку, он, что всего хуже для Катерины, путается в понятии воли. То он отказывается взять с собою любимую женщину потому, что «ѣдеть не по своей волѣ», то просит ее не беспокоиться о нем, так как он «вольная птица» (V, 3). Катерина принуждена понять, что она всегда была и будет одинока. Что же ей остается теперь, как не уйти из здешнего, чуждого ей мира? Прежние грезы о садах райских сменяются теперь мечтами о саде смерти. «Въ могилѣ лучше... Подъ деревцомъ могилушка, какъ хорошо! Солнышко ее грѣетъ, дождикомъ ее мочитъ... весной на ней травка выростетъ, мягкая такая... птицы прилетятъ на дерево, будутъ пѣть, дѣтей выведутъ, цвѣточки расцвѣтутъ... Такъ тихо, такъ хорошо!» (V, 4) [1]).

Конец мистерии близок. Катерина в отчаянии подходит к обрыву; с него видится широкое пространство, воля. А

---

[1]) Подобное высоко-художественное изображение всеуспокаивающего ложа смерти можно найти в рассказе Оскара Уайльда «Кэнтервильское привидение». (Полное собрание сочинений, изд. Маркса, т. I.) Беспокойный дух рассказывает Виргинии, героине рассказа, где бы он мог успокоиться. «Далеко, далеко за сосновым лесом есть маленький сад. Там густа и высока трава, там большие белые звезды цикуты, и всю ночь там поет соловей. Всю ночь там поет соловей, а сверху глядит холодная хрустальная луна, и тисовое дерево простирает свои исполинские руки над спящими». Глаза Виргинии потускнели от слез, и она закрыла лицо руками. «Вы говорите о саде смерти?» прошептала она. «Да, смерти. Смерть должна быть прекрасна. Лежать в мягкой темной земле, чтоб над головой качались травы, и слушать молчание!..»

вдруг «поймаютъ, да воротятъ домой насильно?» (V, 4.)—приходит в голову резвой когда-то, вольной, не терпящей обид Катерине. На высоком месте у нее опять поднимается забытое было ощущение способности к полету. Может-быть, теперь попробовать улететь? И Катерина бросается с обрыва, но овладевшее ею сознание своей греховности стремит ее не ввысь, а в омут, в самую низину жизни.

Один Кулигин понимал Катерину, но как эпикуреец, а не аскет—не признавал греха в ее проступке. Он находит и приносит ее бездыханное тело. Постоянное стремление к обличению пошлого мещанства находит себе удовлетворение в кратком, но проникновенном укоре звероподобным людям: «Вотъ вамъ ваша Катерина... Тѣло ея здѣсь, возьмите его, а душа теперь не ваша—она теперь передъ Судіей, Который милосерднѣе васъ!» (V, 7).

Параллель наметилась: с одной стороны, сияющий мир прекрасной природы, вертоград стилизованной картины, порождающий проникновенные, неземные души, с другой—земная реальность в образе городов, или погибающих от разрухи лихолетий или мирно погруженных в зловещую, тинистую пучину. Среди людского горя, неправды, притеснений, обиды и темноты реют на Русской земле светлые силы, натуры воли и экстаза, которые своим стремлением от засасывающей низины как бы зовут с собою ввысь «молодшую, обидимую братью». Трудно бороться этим натурам с земной тягой, животной людскою косностью. Островский возвратился к разработке этой коллизии в третьей пьесе, комедии «Воевода, или Сон на Волге» [1]). На этот раз драматург дал менее символичную трактовку, избрав фоном композиции навеянную впечатлениями поездки картину разбойничьей вольной жизни на Волге. Однако, по выполнению, автор обработал свое произведение совершенно в стиле романтической драмы.

---

[1]) Существуют две редакции. Первая помещена в журнале «Современник» за 1865, № 1. Вторая напечатана впервые в Собрании сочинений, том IV, М. 1890, изд. Думнова, была же написана для бенефиса К. Н. Рыбакова (19 января 1886). Разница в тексте редакций—огромна, содержание и отдельные характеры получили несколько иное освещение.

Волжское раздолье сказывалось на характере жителей края, между прочим, буйной удалью. Это приметил драматург во время своих наблюдений. В реплики Кудряша он вложил эту потенцию отваги, стремление не дать себя в обиду, хотя бы для этого пришлось применить физическую силу. Конторщик Дикого, стало-быть, человек вполне зависимый, Кудряш, однако, не трусит перед этим подобием зверя, жалеет только, что «мало парней на его стать», а то поучили бы Дикого, «поговорили бы съ нимъ въ переулкѣ съ глазу на глазъ» (I, 2). Вот эмбрион разбойничьего атамана. В такую-то среду людей недовольных, готовых физически бороться против всяких угнетений, и переносит читателя автор «Воеводы».

Действие комедии происходит в половине XVII века «въ большомъ городѣ на Волгѣ». Определенного приурочения нет потому, что поэт имел в виду дать общее изображение старой русской жизни, почти нетронуто докатившейся до XIX века. По Волге нет проезда от разбойников, а воевода, вместо обереженья, только баб, девок да добро по клетям ищет. Не известно, где больше насилия и произвола: там, у вольницы, или здесь, у властей. Терпение посадских истощено поборами и расправами. В воеводе, за его лисьими увещаниями «ходить по закону»—«и вамъ цѣлѣй и мнѣ милѣй»—скрывается сознательный беззаконник. Вся земная тягота города Калинова собрана в воеводском доме: тиранство и разврат, ханжество и жестокость; и между служителями воеводы, как среди мещан, о которых говорит Кулигин, постоянная грызня, ссоры, ругань, злые шутки, драки. Если кто и грабит, так воеводские. Не мудрено, что все так недовольны. Не боится воеводы и составляет ему постоянную оппозицию семья Бастрюковых, отец и сын. Молодой Бастрюков представляет из себя как раз такого парня, о котором мечтал Кудряш. Вокруг него, словно у Василия Буслаева, собрана дружина веселых молодцов на все руки. Чужого они не берут: «На всемъ посадѣ ни у кого нѣтъ выше городьбы, казну блюдетъ»,—говорит правая рука Бастрюкова Резвый про двор Власа. «Ну, мы казны не тронемъ!»—обрывает его хозяин. Не берут чужого, но свое отстоять или отнять

они готовы всегда. А его-то все время приходится защищать от неправедных и сильных.

Такова обстановка, среди которой коллизии ждать не долго. Чаша терпения переполняется, когда воевода отнимает у Бастрюкова невесту. Надо действовать, на насилие отвечать силой. Дружина может постоять за хозяина, но для более успешливого оборота Резвый советует обратиться за помощью к хоронящемуся на бастрюковском дворе от воеводы Роману Дубровину. В лице последнего автор выводит подлинного героя своей комедии.

За Дубровиным установилась репутация «вѣдомаго вора». Он когда-то бежал от притеснений воеводы, счеты с которым у него гораздо сложнее. Он только тем провинился,

Что жилъ богато, да жена красива,
Да такъ красива, что другой на свѣтѣ
И не найдется.

За это его томил воевода в остроге, вымогал деньги. А когда сбежал Дубровин, то завладел его женою. «Взаймы жену безъ спросу люди взяли»,—иронизирует Дубровин по поводу своей несмываемой обиды. Долго пропадал он, пока на Волге не разнеслась молва, что появился разбойник Худояр и невдалеке от города остановился станом. К удалому молодцу, который, говорят, людей не грабит, а если разобьет казну—казна и сыщет, несутся все симпатии недовольного народа. Худояр и Дубровин—одно и то же лицо, о чем, несомненно, доведались дружинники Бастрюкова. Вот почему они отстаивают его пред своим господином и советуют положиться на помощь. Помогая Бастрюкову, Дубровин, в сущности, мстит за личную и за общую обиду.

Дубровин, сделавшийся из мирного посадского непримиримым противником воеводы, пошедший на вольную потеху и самохотную расправу, будучи в основе честнее и порядочнее представителя власти, мог бы остаться просто эффектной сценичной фигурой, если бы Островский не углубил его облика в том же, общем для разбираемой серии пьес рисунке. Поэт развертывает перед читателем высоко романтическую сцену (II, II, 1). В лесистом ущельи, среди гор с пещерами, невдалеке от монастырских стен, просвечивающих сквозь со-

сновую чащу, происходит встреча пустынника с разбойником Худояром. Обстановка старой мелодрамы, но содержание совершенно иное. Сжато и пластично поэт изобразил двух протестантов против жестокости и несправедливости земного мира: пустыннолюбца, ушедшего целиком в созерцание красот вертограда, и вольнолюбивой жертвы мирской заботы-тяготы. Сцена начинается пением хором нищих космического стиха о Голубиной книге. Старинная поэтическая мудрость ставит недоуменные вопросы, откуда же взялась вся эта красота вселенной. Несомненно, подобные и другие вопросы ставил себе и решал пустынник. Теперь он на краю могилы, долгий путь пройден, и никому не будут известны его радости и печали:

Но все, что видѣлъ я, что самъ содѣлалъ,
Что я любилъ, что я покинулъ въ мірѣ—
Со мной въ могилѣ быльемъ поростетъ.

Аскетический покой объемлет старца; пред читателем как бы воскрешен Нил Столбенский, обитель которого видел на Волге Островский. Эта просветленная душа, уже приготовившаяся к переселению на небо, встречается с мятущейся душой Дубровина-Худояра. Проникновенная исповедь последнего не только исторгает ему прощение у пустынника, но даже подчеркивает одинаковость стремлений обоих:

Мы оба бѣглецы.
Ты зломъ за зло, обидой за обиду
Грѣховному и суетному міру
Воздать желаешь; я молюсь о немъ.

Разные пути достижений, направленные к одной цели. Какова же она? «Мой норовъ крутъ»,—говорит пустыннику Дубровин,

душа моя не терпитъ,
Когда большой молодшаго обидитъ,
Подвластнаго гнететъ да давитъ властный.

Формула, наконец, найдена. Основная мысль трилогии понятна; она станет еще яснее после ответа Дубровина на вопрос пустынника, кто же дозволил ему стать над властью? «Сердце ретивое,—восклицает Дубровин,—

что бьется, не уймется.
Неправый судъ царитъ на бѣломъ свѣтѣ,
Въ овечьемъ стадѣ волки пастухами;
Кто жъ застоитъ за бѣдныхъ, беззащитныхъ?
Не мы, такъ кто жъ? Нѣтъ власти—есть охота.

Под соловьиный щекот, ночью на Волге думал про это горе Дубровин. Думал про него и автор «Ночей на Волге». Проникнутый романтизмом народности, идеалистическими стремлениями, Островский всемерно жаждал помочь униженным и оскорбленным. В своих поэтических грезах он нашел великие символы величия русского духа. Проникновенно и тонко показал он два начала в человеке: божественное и звериное, агнца и василиска. И если не суждено было вылиться определенному циклу пьес под общим названием «Ночи на Волге», так, между прочим, потому, что основной взгляд на людей, как на волков и овец, драматург протянул в бо́льшей части своих произведений. Недаром одну из поздних комедий он прямо назвал «Волки и Овцы» [1]).

---

[1]) Напечатана в Отечественных Записках, 1875, № 11.

2. Театральный цех.

Счастливцевъ. «Я говорю только, что мы съ нимъ равные, оба актеры, онъ Несчастливцевъ, а я — Счастливцевъ, и оба пьяницы».

Улита. «Актеры? Ахъ, что вы! Что вы!»

(„Лѣсъ“, IV, 4.)

Грегори. «Въ душѣ у человѣка
Въ числѣ даровъ господнихъ есть одинъ
Спасительный: порочное и злое
Смѣшнымъ казать, давать на посмѣянье.
Величіе родной земли героевъ
Восхваливать и честно и похвально;
Но больше честь, достойно большей славы
Учить людей, изображая нравы».

(„Комикъ XVII столѣтия“. Эпилогъ. 2.)

Работа над комедией «Комик XVII столетия», подготовляемой к 200-летнему юбилею русского театра, глубоко захватила Островского. Он был очень озабочен исправным поступлением корректуры, точным воспроизведением оригинала[1]); видимо, правильной передаче текста придавалось им большое значение. В этой пьесе драматург развертывал один из интереснейших моментов прошлого русской культуры, когда на смену бессистемным и низменным зрелищам шло начало художественной проповеди со сцены. Разрабатываемая тема дала возможность Островскому выразить многие свои заветные мысли о назначении театра и его деятелях.

---

[1]) Письмо к Бурдину 27 сент. 1872. «Комик» написан в 1871, поставлен первый раз в Москве в бенефис В. И. Живокини 26 октября 1872—в год юбилея (1672) начала русского театра.

Композиция юбилейной комедии основана на вдумчивом и проникновенном изучении фактического материала. Ко времени ее написания Островский уже показал себя творцом ряда исторических сцен и хроник, где определился как великий мастер в поэтизации сухих исторических и юридических актов [1]). Для новой пьесы ему пришлось вплотную подойти к первоисточникам по истории русского театра. К 1871 году, времени написания «Комика», в научной литературе существовало уже некоторое число исследований по этому вопросу: работа Беляева—«О скоморохахъ въ древней Руси», статьи Н. С. Тихонравова—«Начало русскаго театра», Пекарского—«Мистеріи и старинный театръ въ Россіи», Кони—«Русскій театръ, его судьбы и его историки» [2]). Сырой материал был обильно собран И. Е. Забелиным в его исследованиях о домашнем быте русских царей и цариц, появившихся в промежутке между 1862—69 гг.; многим поделился с драматургом Тихонравов, готовивший для того же театрального юбилея актовую речь: «Первое 50-лѣтіе русскаго театра». Со всей этой литературой хорошо освоился Островский: не только знакомство, но и своеобразное претворение ее, как результат творческой думы, сквозит во многих пьесах, написанных и до и после комедии «Комик XVII столетия».

Под влиянием прочтенной литературы русское театральное дело и бытовой облик его представителей в духовном понимании Островского могли складываться приблизительно в таком роде: Труппа актеров, собранная Иоганном Грегори и действовавшая перед царем невиданную комедию, на первых порах резко порывала связь с прежними носителями драматического искусства—скоморохами. Однако полного разрыва на самом деле не произошло: наряду с комедиями «жалостными», серьезными, трагическими, в первоначальный репертуар были включены также «потѣшныя», и трудно ре-

---

[1]) См. у Н. П. Кашина «Этюды об Островском». М. 1912, стр. 153—261. (О претворении источников.)

[2]) Тихонравов—в Летописях русской литературы и древностей 1861, III; Пекарский—в Современнике 1857, 1 и 2; Кони—в Русской Сцене 1862, 2, 3, 6 и 3; Беляев—во Временнике Об. ис. и др. Рос. 1354, кн. 20.

шить, были ли то комические пьесы нового направления или старая потешная игра придворных скоморохов [1]). Сами актеры, набиравшиеся из русских разночинцев, мало чем по повадкам отличались от «молодцев на все руки» и в новую иноземную потеху не могли не привнести уже выработавшегося навыка к сценическим представлениям.

Институт скоморошества, в виду его прямого отношения к народному театру, не мог не приковать внимания Островского. Исследования характеризовали скоморохов прежде всего как актеров: скоморохи «играли» свадьбы, участвовали в мистериях (халдеи пещного действа), фарсах (хороводные игры, цинично-шутливые сценки), драме (участие на похоронах). Во всех этих случаях они были на амплуа буффонов: даже участие на похоронах имело назначение несколько развлечь и утешить печальных. Все это делало связь их с народом тесной и крепкой. Народ цепко держался за этих представителей сценической игры потому, что оставленный, в противоположность западно-европейцам, без театра, он в скоморохах обретал удовлетворение своей потребности в зрелищах. Удалая веселость, меткость ловко ввернутого словца, за которым вообще в карман не лезли, шутливость, нередко выходящая из рамок дозволенного, встречали сочувственные отзвуки в склонном к острословию и глумлению русском народе. На этом сочувствии вырабатывался и репертуар с неистощимым запасом прибауток, песен, выковывался язык, образный, складный, легко выражающий тонкую и ядовитую насмешку. Скоморохи сохранили, как древнее наследие, маски, которые, хотя звались личинами и харями бесовскими, однако весьма привлекали к себе любопытные взоры.

Та же богатая палитра, которой пользовались скоморохи для придания бо́льшей колоритности и без того художественной русской речи, была в руках у такого знатока языка, каким показал себя драматург. Могучий, оригинальный, богатый формами, эпитетами, неожиданными и своеобразными, пол-

---

[1]) См. 51 прим. к статье «Начало русскаго театра». Сочинения Н. С. Тихонравова, II. М. 1898.

ными юмора оборотами язык его произведений, которым он сверкнул сразу в комедии «Свои люди сочтемся», язык не переводимый ни на какие другие, покоится своими корнями в том же великорусском народном творчестве, которое питало и язык скоморохов. Не всем современникам Островского были понятны красоты его стиля: для некоторых критиков, воспитанных на журнальной стилистике с ее убогой лексикой и шаблонной постройкой, язык пьес его казался провинциальным жаргоном.

Скоморошество не могло не занять драматурга и как явление бытовое. Труппы скоморохов, ряженые ватаги, кочевали из одного угла Руси в другой. Вольный и гульливый, часто «скаредный пьяница», любивший и привыкший пожить хорошо на даровщину, народный потешник своей собственности не имел и редко где подолгу засиживался. Во время своих скитаний он сталкивался с людьми разнообразными, поэтому мог наблюдать жизнь во многих преломлениях. Сметливый и часто талантливый, он приобретал жизненный опыт, уменье ладить и подлаживаться. Необходимый всегда там, где назревала потребность в игрищах, он нередко попадал в вольного или невольного участника житейских дел, интимной стороны обывательской жизни. Недаром сложили про себя скоморохи песню о том, как раскрыли глаза гостю Терентью на женину неверность. Такое тесное общение с публикой научало скоморохов дела обделывать, но и себя не забывать, и так как среди них всегда находились элементы вороватые, то старинная ватага скоморохов стала довольно пестрой и правительству внушала подозрение и опаску. На самом деле бывали случаи, что действия скоморошьих ватаг мало отличались от разбойничьих шаек. Отсюда к обличениям потешников присоединялись прямые гонения со стороны администрации. Разные запретительные указы ставили их подчас в безвыходное положение, и потешникам приходилось гибнуть от холода и голода. Что касается обличений, то они всячески стремились укрепить сознание, что скоморохи—дети сатаны, погибшие люди, созданные на пагубу христианам. А так как вороватый потешник и в то же время устроитель всякого рода интимных отношений часто являлся

довольно успешливым в своем амплуа, то в народном представлении он сблизился уже прямо с колдуном, чародеем, благо они тоже понимались, как слуги диавола, представители темной силы.

Облик скомороха выходил двуликим: с одной стороны, народный забавник, певун и плясун, желанный всегда там, где нужно веселье и утешенье от повседневных скорбей и дум, с другой—тать, не брезгающий средствами для достижения цели, чародей, опасный сердцеведец, могущий направить свою волю на искушение и соблазн. Такая антитеза заставляет предполагать в нем и двойственное психологическое начало. Он—носитель добра и зла, которые могли сливаться в отдельном индивидууме и могли существовать раздельно.

Эта двойственность натуры скоморохов—отмечена и тонко оценена Островским. Ею, как действующей пружиной, разрешающей конфликты, драматург не раз пользовался в целом ряде своих произведений еще до написания юбилейной комедии.

Прекрасно понимая, что скоморошество не выветрилось у русского народа, а продолжает эволюционировать, Островский показал его современные проявления. Положительная сторона его впервые намечена в комедии «Бедность не порок», где необыкновенно сочно написана картина святочного веселья на вечере у Торцовых. Перед зрителем проведен весь ритуал несложной, но трогательной своим лиризмом старинной игры: подблюдные песни и свадебные причитания девушек, ряженые—старик с балалайкой, мальчик с патокой, медведь, коза и вожак—живые пережитки скоморошества. Купеческие дома всегда были очагами консерватизма, крепкие нити пришивали их к прошлому. Сама хозяйка признается в любви к веселью на старинный лад, «съ молоду была первая затѣйница на пѣсни и пляски»; «у насъ родъ веселый, пѣсельники» (II, 5). Такими же веселыми—постоянный, кстати сказать, эпитет скоморохов—изображены купеческие сыновья Гуслин и Разлюляев, пришедшие на вечер один с гармоникой, другой с гитарой, мастера побалагурить, спеть и сплясать. Этот старинный уклад поставлен в комедии в конфликт с

новыми веяниями. Их представителем является глава дома, аляповатый модник Гордей Карпыч. «Это что за сволочь!», обращается он к ряженым. «Гони дѣвокъ-то вонъ!», набрасывается он на жену. «Сколько разъ говорилъ я тебѣ, хочешь сдѣлать у себя вечеръ, позови музыкантовъ, чтобъ это было во всей формѣ» (II, 7). Здесь Гордей Карпыч как бы пародирует Московское правительство XVII века, которое, следуя за новшествами, на смену выгоняемых скоморохов посылало звать из-за границы музыкантов и актеров.

Если в купеческих домах еще были живы воспоминания о скоморошьих забавах, то не было недостатка и в их персональных представителях. И вот одним из таких персонажей, купцом, ставшим в положение настоящего скомороха, драматург пользуется для разрешения драматического конфликта комедии «Бедность не порок». Брат Гордея—Любим Торцов прокутил свое имение-богачество, посещал театр, имел друзей, но когда не стало ничего, сам стал потешать богатеев ради денежки: «Сталъ по городу скоморохомъ ходить, по копеечкѣ собирать, шута изъ себя разыгрывать, прибаутки разсказывать, артикулы разные выкидывать». (I, 12). Пускай до падения довела его нужда и желание опохмелиться, но потенция скомороха в нем была заложена в самой основе. Размеренная складная речь, прибаутки, шутовство, граничащее с юмором, становятся даже острее в патетические моменты. Краткими, но полными жестокой иронии репликами выявляет он перед окружающими подлинное лицо преступного хищника и ревнивца Коршунова. Мало того, — он добрый гений Любови Гордевны и Мити. Не меняя своей скоморошьей повадки, Любим ловко затрагивает чувствительные струны брата и самодурное обещание выдать дочь за приказчика обращает в желанную реальность.

Еще раз возвращается Островский к трактовке положительного начала в скоморохах в сценах «Воевода или Сон на Волге». Здесь показана склонность веселых потешников к удалой гульбе, может быть бесшабашной, но с своим нравственным кодексом—«живемъ по правдѣ», гульбе, где ширь русской натуры проявлена исчерпывающе. В этой пьесе удаль играет роль постоянной угрозы, висящей над насильником

воеводой. Вокруг молодого Бастрюкова, словно у Василья Буслаева, собралась дружина молодцов на все руки, во главе с Резвым. «Одно и дѣло» у нее—«веселить да тѣшить хозяина». «Да насъ и хлѣбомъ не за что кормить, коль мы тебѣ забаву не доставимъ», заявляет Бастрюкову Резвый. (I, I, 1). Когда хозяин в кручине, дружина во всякий момент готова выручить. Такой случай представляется: воевода отнимает у Бастрюкова невесту. И вот Резвый советует привлечь в сообщники Романа Дубровина. Веселые ребята Бастрюкова дали ему приют в доме своего хозяина, вероятно, догадываясь, что Дубровин и Худояр одно и то же. Последний, наконец, предстал перед Бастрюковым и иносказательно дал ему понять о своем тожестве с знаменитым разбойником. Буйная удаль Бастрюкова колеблется не долго: ...не знаю, говорит он,

Вязать тебя за схожесть съ Худояромъ,
Иль чествовать и величать за удаль;
Являть ли воеводѣ, иль медами
Поить тебя сычеными. Спросилъ бы,
Да некого...

«Ты у души спроси», подсказывает Дубровин и не ошибается, так как Бастрюков такой же противник неправды и произвола, как и он. Веселый пир заканчивает эту встречу, результаты которой отольются на воеводе.

Так драматизовал Островский положительное начало скоморохов. Их отрицательная сторона выявлена в нескольких сильных сценах народной драмы «Не так живи, как хочется». Представителем злого начала является кузнец-скоморох Еремка. Любопытно, что Островский воспользовался им для разрешения конфликта лишь при окончательной отделке пьесы. Из трех существующих ее редакций, роль Еремки отсутствует в первой, частично введена во вторую и развита в третьей, в сильной сцене галлюцинаций Петра. Действие драмы происходит в XVIII веке в Москве на масляница. Зажиточный купеческий сын Петр «совсѣмъ скружился», пьянствует, гуляет как угорелый, забыл жену, которую взял по любви и живет-то с ней всего год, завел полюбовницу, выдает ей себя за холостого. К красавице Груше у него пья-

ная, настойчивая страсть. И эта страсть встречает неожиданную преграду. Груша случайно подслушала жалобы Даши, покинутой жены Петра, и отогнала от себя лживого обольстителя. Но Петр зашел слишком далеко, ему во что бы то ни стало хочется добиться Груши. Тут-то и появляется распостылый, как прозвали его девушки, пробоживший всю душу Еремка. Он балагур, песельник, мастер играть на балалайке; но его таланты не прельщают девок, они всячески его чуждаются, сторонятся, гонят прочь. В этом кроется инстинктивная боязнь злой, направленной на пагубу, силы. Себя он аттестует девкам—колдуном, Петру—скоморохом: «Мы, скоморохи, люди вѣжливые, обмануть не обманемъ, а своего не упустимъ, мимо рта не пронесемъ» (III, I, 6). Сведав про кручину Петра, он живо смекает, что тут можно погулять на чужой счет, и предлагает коварную и злую услугу. Он обещает помочь приворожить Грушу зельем и в то же время извести мешающую жену. Чумовой Петр попадает в расставленные сети.

Драматург придал Еремке характер символический. В пьесе он появляется всего два раза: впервые, когда Груша уясняет себе, что все речи Петра—ложь. Второй раз—в художественной сцене галлюцинаций: призрак Еремки виден одному Петру, который дошел до исступления и с ножем гоняется за женою. Здесь скоморох—олицетворение лжи, гульбы, не доводящей до добра (основная мысль драмы). Гульба происходит на масляница, среди шума, бесовских песен, когда приспешники сатаны — скоморохи собирают особенно обильную жатву.

Соответственно двойному началу в скоморошестве и увеселения носили характер двоякий: одни, клонящиеся к поучительному развлечению, сидючи, как говорят песни, во беседе смиренные, другие—созданные «на глумленіе и прельщеніе простѣйшихъ человѣкъ», как утверждали каноны. Эту тему затронул драматург в комедии «Горячее сердце». Богач Хлынов не может найти разумного применения своим деньгам. Ему нужен опекун, хотя бы в области увеселений, без которых для него непонятно существование. Для этого при нем состоит Аристарх, старающийся всячески осмыслить за-

бавы хозяина; предоставленный самому себе, тот натворил бы дел еще хуже. Чуткая и артистическая натура, Аристарх никогда не забывает извлекать из причуд своего хозяина пользы и добра для окружающих. К Хлынову он относится юмористически, и его реплики часто принимают тон наставительный. Полная противоположность ему Вася, «мелочь, лыкомъ шитая», по определению Аристарха. Этот сознательно пошел в шуты к богачу, завидуя беспечальной, сытой и пьяной жизни хлыновских приспешников. Его беззаветно манит пустозвонное веселье. На бубен он променял влюбленную в него Парашу. Вся характеристика Васи проведена в тоне бессердечного эгоизма. За то какую уничтожающую реплику получает он, в конце-концов, от разочаровавшейся в нем девушки: «Теперь бы я пошла за него, да боюсь, что онъ отъ жены въ плясуны пойдетъ» (V, 8).

Итак, Островский отчетливо подметил сущность скоморошества и пластично отобразил ее в пьесах начальной поры творчества. В них он поставил этих носителей театрального искусства в соприкосновение с жизнью и показал, что скоморохи были, с одной стороны, наставниками публики, как изобразители человеческих страстей в своих представлениях, с другой — соблазнителями, как умевшие разжигать эти страсти.

Юбилейная пьеса трактует приход иноземного искусства на смену скоморошества. Новые перспективы были показаны, но старая народная струя течения не прекращала. Как ни как, но удалось составить первую русскую труппу актеров. Откуда же у них была потенция к драматическому искусству, как не из старой школы скоморошества. И легко можно себе представить, что если бы новая царская потеха вдруг почему-либо прекратилась, актер XVII столетия без труда стал бы скоморохом.

В семьях Кочетовых и Перепечиной комедии «Комик XVII столетия» царят патриархальные нравы. Старик Кочетов вачитывается книгой Сильвестра о домашнем строении и его педагогической системой. Сына выростил, как ему кажется, стыдливее девицы, научил страху перед родителями, перед всем греховным, а пуще—перед скоморохами и их бесов-

скими играми. Перепечина также искушена во всей домашней порядне, также гордится дочерью, но—увы!—властью над нею похвастаться не может. Наталья—девушка самостоятельная, бойкая, сама слюбилась с Яковом Кочетовым и способна отстоять свое чувство перед всеми натисками домостроевского режима. Яков, однако, переживает тяжелую внутреннюю драму. Жизнь его и характер сложились своеобразно. Он на самом деле трепещет отцовского гнева, боится погубить душу соблазнами скоморошества и иноземных обычаев, но горячий темперамент не уживается с домашними порядками: ни бесконечные наставления, ни угрозы, ни побои не в силах забить в нем как раз греховных склонностей. Яков—прирожденный и талантливый актер. Он дома ходит с постным видом, для ансамбля, а в приказе, на службе—веселый и остроумный забавник. Он добровольно вошел в труппу для нового театра, когда кликнули охочих людей. Забыт был отцовский гнев, возможное проклятье: так-то хорошо в этой новой, неведанной потехе,

Что, кажется, кабы не грѣхъ великій,
Не страхъ отца... Вотъ такъ тебя и тянетъ,
Мерещится и ночью... (I, 4.)

Яков — комик, возвышающийся до юмора. Когда его вернули из бегов, он, еще не осушив слез, по просьбе товарищей, разыгрывает перед ними сцену своего горемычного житья в доме, представляя сурового отца за чтением Домостроя и наказанием сыну. «Талентъ большой имѣетъ», говорит про него Грегори и держится за него крепко. «Возьми другого», советует режиссеру боярин Матвеев, которому надоели постоянные побеги Якова, на что Грегори основательно замечает: «развѣ талентъ башмакъ, что можно ихъ мѣнять» (II, 7).

Островский показывает, что русский актер, с первых шагов, формировался в обстановке печали. Как бы ни казалось старое скоморошество бесовской потехой, губительной и зловредной, актер не мог от него отбиться: страсть к сцене была решительной. Необходима только была рука, которая обратила бы эту страсть в полезное служение, нужна была ве-

ковая эволюция, чтобы актер проникнулся сознанием своего значения для публики. Задача великая: актеру предстояло рости самому и поднимать до себя зрителей.

В «Комике XVII столетия» указано только начало, слабый побег будущего ветвистого дерева театра. Для бояр XVII века, что скоморошество, что новое действо—одинаковы, и Грегори кажется им скоморохом, отбивающим хлеб у шутов. Сыграет, думали бояре, две-три комедии, а там опять примутся за скоморошьи погудки. Грегори выпадает на долю разъяснить им перспективы будущего, так как Яков, талантливейший актер его труппы, пока сам не сознает еще своей высокой миссии. Много найдется, говорит умный пастор, таких материй, где каждый увидит свою жизнь, тайные дела и думы, свою забытую совесть. И судьею публики будет комик, актер комедии, тот самый, пока колеблющийся Яков, и от него никому нельзя будет уйти.

Юбилейная пьеса дала возможность Островскому выразить свои заветные мысли о значении театра. Однако «учить людей, изображая нравы» сцена могла только в том случае, если на должной высоте стояли сами актеры. Двести лет отделяло драматурга от первых спектаклей. Естественно мог возникнуть вопрос, как же далеко шагнул русский актер от своего родоначальника Якова, от скоморошества? Сохранил ли он связь с последним так, как консервативный купеческий дом с дореформенной стариною, или новые веяния многое изменили, довели до новых достижений?

Горячий поклонник дорогого его сердцу искусства, Островский зорко присматривался к лику современного ему актерства и чутко понимал тот сложный мир кулис, где низменные страсти живут в причудливом сплетении с вдохновением, пороки—с высшей добродетелью, где нищий, жалкий бродяга—«на сценѣ принцъ, живущій его жизнью, мучающійся его думами, плачущій его слезами, любящій, какъ сорокъ тысячъ братьевъ любить не могутъ» («Лес», IV, 6). И замечательно, что Островский в современном ему актерском цехе подглядел тоже двойственное начало, что у скоморохов. Оно было пережитком прошлого, и его драматург изобразил в тех своих пьесах, где актеры или играют главные роли,

или ближайшим образом связаны с разрешением конфликтов [1]).

Островским установлен хронологический момент, вокруг которого будет развиваться его экзегеза. Это—смена актеров самородков людьми культурными и прошедшими школу. «Что же ты, братецъ,—спрашивает актер Несчастливцев Счастливцева («Лес», II, 2), дѣлалъ, послѣ того как въ Кременчугѣ игралъ любовниковъ?—«Послѣ я въ комики перешелъ-съ. Да ужъ очень много ихъ развелось; образованные одолѣли». Драматурга интересуют больше первые, непосредственные самородки, которых жизнь разными путями привела к театру. Главный контингент показанных им актеров—люди, не получившие никакого образования. Шмага выгнан из уездного училища, где, вероятно, учился грамоте и Счастливцев, племянник четы мелочных торовцев, для которых его поступление на сцену вылилось в формулу: «души своей погубитель». Несчастливцев дворянин, но благодаря сквалыгететке не получил образования. Гурмыжская воспитала его, как сама говорит, по своей методе: «просто, сурово, что называется на мѣдныя деньги», готовила в юнкера, иначе говоря—предоставила его своим средствам. Негина, дочь неграмотной мещанки, берет уроки грамматики у студента и признается, что ее не учили. Вообще—весь актерский мир трагиков и комиков, любовников и кокеток попал на сцену, движимый чувствами многоразличными, но сознания высокого культурного значения того, чему служили, у них было мало.

Драматург, по своему близкому отношению к театру, как писатель и администратор, по связи с актерами, сам женатый на актрисе, был хорошо знаком с бытом столичных актеров. Провинциальные были знакомы ему по артистическому кружку, поездкам. Если актер казенной сцены, сравнительно обеспеченный, не боявшийся прогаров антрепризы, являлся созданием сложным и беспокойным, то еще более поражал своеобразностью психики актерский провинциальный пролетариат, зависевший всецело от произвола хозяев

---

[1]) «Лес»—1871, «Бесприданница»—1879, «Таланты и поклонники»—1882, «Без вины виноватые»—1884.

театра. В пьесах Островского изображены именно актеры провинциальные, сохранившие еще в полной мере старинные пережитки. В изображении этой среды тонко подмечена живучесть народной сценической стихии.

Провинциальный актер—прежде всего бродяга, ищущий заработка по разным местам России. Его странствование—из Вологды в Керчь и обратно, большею частью пешком, в любую погоду. Если не закатают в ковер, как случилось со Счастливцевым, то ему немудрено и замерзнуть, как замерзали, бывало, по дорогам скоморохи XVI века. Впрочем приспособляемость их к кочевой жизни удивительна, вероятно—из атавизма. Шмага, как и Счастливцев, владелец очень несложного гардероба, но не зябнет в легком пальто в трескучие морозы, не жалуется на голод. Отсюда играть на сцене для них значит—рыскать по России. Про Кручинину Каринкина говорит: «А коли у ней деньги, такъ зачѣмъ она въ актрисы пошла, зачѣмъ рыщетъ по Россіи, у насъ хлѣбъ отбиваетъ» («Без вины виноватые», III, 1). В самом кочевании чувствуется какое-то самоуслаждение. Робинзон-Счастливцев с покровителем купчиком придумывают целое представление на пароходе, изображают диких, вывалявшись в пуху. Публика требует высадить их за это на пустынный остров на Волге, где Робинзона находит новый покровитель для новых скитаний («Бесприданница», I, 6). Сидячая жизнь, хотя бы и сытая, действует угнетающе: Счастливцев подумывает удавиться, живя на хлебах у дяди. («Лес», II, 2). Кочевой актер—вольная птица, никем не стесняемая, вне регламентации, поэтому паспорт у него редко в порядке, так что не в диковину прогулки по этапу. Отсюда—стоит быть выгнанным почему-либо из театра, и актер тотчас становится подлинным бродягой, непомнящим родства, человеком без определенных занятий. Такое состояние по опыту знакомо Незнамову («Без вины виноватые», II, 4). У Счастливцева вместо паспорта рецензия из газет, что приехал такой-то актер и играл прескверно («Лес», III, 3). Если же и есть вид на жительство, то часто мало утешительный. Про Шмагу, например, значится в нем: «сынъ отставного канцеляриста, исключенъ изъ уѣзднаго училища за дурное поведеніе... подъ су-

домъ былъ по прикосновенности по дѣлу о пропажѣ камлотовой шинели и оставлен въ подозреніи» («Без вины виноватые», II, 4). К присвоению чужой собственности они, на самом деле, относятся легкомысленно, считая вытекающим из порядка вещей: «И все это ты стяжалъ?»—спрашивает Несчастливцев про узелок товарища. «И за грѣхъ не считаю, — спокойно возражает Счастливцев, — жалованье задерживаютъ» («Лес», II, 2).

Итак, внешнее сходство с кочующими скоморохами—налицо. В довершение, вся эта странствующая, вороватая ватага безмерно склонна к выпивке, к широкой, праздничной жизни на даровщинку. «Мы артисты,—говорит Шмага,—наше мѣсто въ буфетѣ» («Без вины виноватые», II, 4). «Чего мы, братецъ, съ тобой сегодня не пили?»—спрашивает трагик своего патрона Васю. «Чего? Да ужъ, кажется, все, окромя купоросу» («Таланты и поклонники», IV, 2). Эта страсть нередко заставляет актера пристраиваться, хотя бы на положении шута, к какому-либо тароватому покровителю, большею частью купцу, по заверению Робинзона—так, «чтобъ было два тѣла, но одна душа и одинъ карманъ» («Бесприданница», I, 7). Счастливцев в разговоре с Улитой («Лес», IV, 4) блестяще резюмирует всю вышеизложенную картину актерского быта: «Мы съ нимъ (Несчастливцевым) оба актеры и оба пьяницы, больше десяти лѣтъ по Россіи-то бродимъ изъ театра въ театръ, какъ цыгане».

Изъясняется такой провинциальный актер тем же своеобычным, образным, метким и острым языком скоморохов. Им он, как мантией, драпирует свои личные переживания. Веселая речь актера часто подбита юмором. Шутовскими изречениями или цитатами из ролей (это уже эволюционная новость) актер искусно прикрывает душевные движения всякого рода. Желая побольней уколоть Незнамова безродностью, Шмага подхватывает его грустное воспоминание о странствовании по этапу и добавляет: «Ярлычекъ-то забылъ захватить, какъ его по имени звать, по отчеству величать, какъ по чину мѣсто дать во пиру во бесѣдѣ» («Без вины виноватые», II, 4). Счастливцев, уязвленный товарищем за то, что тот выдал его за своего лакея, разыгрывает перед дво-

рецким Карпом целую буффонаду, называя себя Сганарелем («Лес», III, 4), а ключнице Улите, выдав тайну, что приехавший барин актер, прыгает и балагурит, изображая черта (IV, 4). Душевные движения высшего порядка актеры выражают цитацией из мелодрам и трагедий. Несчастливцев и Незнамов пользуются любимой поговоркой: «Куда влечетъ меня мой жалкій жребій», Нароков— «Кинжалъ въ грудь по самую рукоятку». Несчастливцев, горько обличая обитателей Леса, цитирует Разбойников Шиллера.

Любопытно, что связь со скоморохами еще сознается самими актерами. Уговаривая Счастливцева по товарищески согласиться взять на себя роль слуги, Несчастливцев поясняет просьбу не тем, что гнушается званием актера, а—перед теткой неловко: в доме тишина, смирение, «а вѣдь мы съ тобой почти черти, немного лучше. Самъ знаешь, скоморохъ попу не товарищъ» («Лес», III, 3).

Параллелизм между старинными и новыми представителями русского театрального цеха Островский не ограничил наблюдениями над внешней оболочкой их быта, но продолжил наблюдениями над их душевным складом. Наличность положительного и отрицательного начала, злой и доброй воли, скоморохи, оказывается, всецело завещали актерам. Указывая на эту наследственность, драматург, в то же время подметил и показал, что в актерах эволюционирует начало положительное.

Пьянство, грубость, сплетни, порочные наклонности, желание унизить, повредить товарищам, отношение к сценическому служению, как к ремеслу, недостаток культурности, которую заменяет развязность кабацкого пошиба, отсутствие «души» не только в игре, но и для «домашняго употребленія»—вот внутренняя подоплека актеров. Их жизнь, по определению Мелузова («Таланты и поклонники», IV, 9), «область безпечальнаго пребыванія, беззаботнаго времяпровожденія, сфера красивыхъ, веселыхъ женщинъ, сфера шампанскаго, букетов, дорогих подарков». Завлекающая среда не давала возможности даже оглядеться. С одной стороны, держали цепкие лапы антрепренеров, вроде Мигаева, судивших о та-

лантах по карману: делает сборы, значит, талант, не возобновлявших контрактов из угождения обиженным сластолюбцам, не плативших денег. Для таких хозяев нравственных обязанностей не существовало, мораль давно была сочтена за предрассудок—только когда побьют, тогда задумаются, не совершил ли, дескать, какую-либо мерзость. С другой—отсутствие поддержки у публики: истинными ценителями были люди без гроша в кармане и голоса не имели; тон задавали богачи, но те не искусство ценили, но от актеров требовали уважения, а от актрис—услуг такого рода, посредствовать в которых соглашались только такие личности, как Мигаев. На зависимости актрис от всесильных антрепренеров, на их бедности и играли «покровители искусства»; иные шли на приманку охотно, другие—через некоторый компромисс с совестью. Вообще для актрисы как женщины трудно было возвыситься до героизма, согласовать служение театру с добродетельной прозой жизни. Манила слава, но приходилось достигать ее не столько талантом, сколько путем сделок с добродетелью. Часто, как например, Негину, толкал на этот путь практицизм матери, которая укоряет дочь, зачем она перед бенефисом обидела селадона-поклонника, сделавшего, однако, ей гнусное предложение, возбуждает в ней невольную зависть указанием на податливую товарку: «Смѣльская-то катается, а мы пѣшочкомъ ходимъ» («Таланты и поклонники», I, 6). Устоять среди нажимов и соблазна довольно трудно. «Что они со мной дѣлаютъ!»—восклицает доведенная интригами до отчаяния Негина. «Бѣлизна, чистота ваша имъ обидна»,—отвечает Нароков (там же, II, 2). Практически настроенная мать, хотя и придерживается какой-то морали, считает актеров бездомными и беспутными шутами и держит дочь «на замужней линіи», но понимает, что бенефисный сбор зависит от причин, ничего общего с искусством не имеющих: «Нѣтъ моей Сашѣ счастья! Содержитъ себя очень аккуратно» (там же, I, 1).

В отношениях между собой актеры не только лишены чувства товарищества, но даже беспощадны друг к другу. Счастливцев боится Несчастливцева, но со злобой выдает его

Улите. При этом он так позорно знакомит ее со своим искусством, что та совсем убеждается, что «изъ актеровъ-то онъ самый каторжный, какъ есть однихъ чертей представляетъ» («Лес», IV, 8).

Миловзоров, Каринкина, Шмага—злые гении Незнамова. Они плетут тонкую нить интриги, стараются опошлить, оплевать его идеальные мечты; Шмага, не хуже Еремки, умеет возбуждать низменные инстинкты приятеля, доводя его до состояния иступления: «О, варвары! Что они дѣлаютъ съ моимъ сердцемъ!» («Без вины виноватые», III, 8).

Эти отрицательные стороны актерской натуры не могли не отзываться на самом театральном искусстве. К нему, в общем, никак не относились. Для Счастливцева все равно, быть ли любовником, комиком или суфлером. Миловзоров ролей не учит, иностранные слова произносит так, что понимающие даже в изумление приходят. Критические замечания об его игре вызывают циничный ответ: «Жалованье небольшое, такъ не стоитъ очень стараться-то» («Без вины виноватые», III, 7). А если и начнет актер стараться, то часто границ не находит. Нароков, тонкий ценитель искусства, замечает трагику: «У комиковъ много лишняго комизма, а у тебя много лишняго трагизма, а не хватаетъ у васъ граціи... граціи, мѣры» («Таланты и поклонники», II, 1). Для него такие исполнители «шуты гороховые», между тем этот трагик делал полные сборы.

Что же заставляло всех этих лиц избирать специальность актеров? Их кадры не редели, а множились. Стало быть существовал какой-то импульс, толкавший на подмостки. Островский объясняет причины и ставит в связь их с положительным началом в актере. В своих построениях драматург далеко выходит из рамок бытового писателя и являет себя тонким общечеловеческим психологом.

Есть качества, возвышающие душу над пошлой прозой жизни; это—наличность в человеке восторженной чувствительности, романтизма. Иной родится романтиком, проявляя повышенную чуткость с первых шагов сознательного бытия; у другого романтизм гранится под влиянием тяжелых жизненных условий. Для тех и других сцена пестротою кулис и

костюмов, повышенным пафосом речей, изображением высоких страстей или яркого веселья служила прибежищем от тусклой и печальной действительности. Сцена была воплощением грез ребенка и мечтаний взрослого. Негина маленькой девочкой бегала в театр, где отец ее служил флейтистом, и никакие силы не могли выманить ее оттуда. Нароков, богатый барин, получивший высшее образование, прожил все свои деньги на театральной антрепризе. Прожил потому, что заботился о художественных постановках и аккуратной уплате жалованья. По своим знаниям он мог бы для заработка заниматься уроками, корреспонденцией, но служит помощником режиссера у продувного Мигаева, своего бывшего переписчика, потому что отстать от театра не может. Деликатный, способный ценить красоту, восторгаться талантом, он изнывает в среде, оскорбляющей его артистическое чувство. С конфузом признается он в своем неисправимом романтизме: старый и лысый, он увлекается, как юноша, пишет стихи, рисует виньетки. В этих типах сказывается романтизм врожденный.

Отрадина—образованная, обаятельная девушка, горячая, нервная натура, поступает на сцену после глубокой личной драмы. Не менее впечатлительный Незнамов пристает к бродячей труппе после того, как несправедливо был выгнан из дома, где жил, как приемыш. Общение с поденщиками, нищими, всякого рода бродягами, вечный страх перед полицией утончили в нем заложенные способности, сделали из него актера талантливого. Здесь—романтизм, отграненный жизнью.

Актерская жизнь сама была суровой школой. Мечты о славе, о том, что имя покроется бессмертием, конечно, манили каждого. Но все знали, что «лавры-то потомъ, а сначала горе да слезы» («Без вины виноватые», II, 3). Следовательно, перспективы не могли привлекать особенно. Театральная карьера прекрасно определяется Дудукиным, большим любителем театра («Без вины виноватые», II, 3). Публика находится,—говорит он,—«еще въ самомъ первоначальномъ невѣжествѣ», о том, что такое драматическое искусство, имеет представления весьма смутные. Актеры — «по-европейски

сказать, пролетаріи, а по-нашему, по-русски, птицы небесныя: гдѣ посыпано крупки, тамъ клюютъ, а гдѣ нѣтъ, тамъ голодаютъ». Тем не менее романтические натуры бросались в эту школу, и она их учила. Даже легковесная Смельская нашлась перед умником Мелузовым: «Вѣдь вы жизни совсѣмъ не знаете. А вотъ поживите между нами, такъ научитесь все понимать» («Таланты и поклонники», I, 12).

Большим стимулом поступления на сцену являлось смутное осознание своей талантливости. В эпоху, выбранную Островским для изображения актерской среды, талантливость мерилась степенью «нутра», которую мог дать актер. Так ее понимали и исполнители и публика. Поэтому пережитые жизненные страдания считались хорошим условием сценической подготовки, так сказать, театральной школой. Дудукин говорит Кручининой: «Чтобъ вѣрно представить положеніе, надо прочувствовать, пережить, если не то самое, такъ хоть что-нибудь подобное» («Без вины виноватые», II, 3). У Несчастливцева мечта найти хорошую драматическую актрису. Ему случайно удается спасти от самоубийства бедную сироту Аксюшу. Из ее исповеди он узнает горькую повесть нужды, неволи да любви, иссушивших душу. Идеалист счастлив: подходящая актриса найдена. И как патетически расписывает он перед ней умиротворяющие чары театра. Она знает бури и страсти, пусть начнет новую жизнь для славы и искусства. И там есть горе, но есть и радости, которых другие не знают. Зачем даром изнашивать душу? Кто здесь откликнется на богатое чувство? Кто оценит эти перлы, эти бриллианты слез? Оценка—там. «Если половину этихъ сокровищъ ты бросишь публикѣ, театръ развалится отъ рукоплесканій. Здѣсь на твои стоны нѣтъ отвѣта, а тамъ за одну слезу заплачетъ тысяча глазъ. Тамъ ты войдешь на сцену королевой и сойдешь со сцены королевой» («Лес», IV, 6). В этой тираде все дышит великой верой в силу воздействий театра. Пусть во всей этой сцене Несчастливцев мелодраматически ходулен. Вспоминая свой репертуар, он зовет Аксюшу склониться ему на грудь, простирает над ней руки со словами: «ангелы божіи, покройте ее своими крылами»; к себе

обращается с трагическим укором: «плачь, пьяница, плачь!» Пусть все это унаследованная привычка все время играть роль, но ей пользуется актер для гуманных целей. Буффонада с бутафорскими орденами, которые Несчастливцев выдает за свои, помогает ему принудить мошенника Восмибратова вернуть присвоенные деньги. («Лес», III, 9, 10.) Оба актера, в качестве гостей Гурмыжской, сами понимают, что без игры в той обстановке, куда они попали, не обойдешься: «Ты, братъ, старайся, играй свою роль хорошенько!» — «Я-то хорошо, вы-то какъ?» — отвечает Счастливцев (там же, IV, 1).

Таким образом, сознание, что сцена производит впечатление на публику, что посредством ее можно достигнуть определенных психологических эффектов—существовало. Отсюда актер должен был чувствовать в себе потенцию учителя. Островский показал актеров не на подмостках, а среди обыденной жизни. Оказывается, что стремление поучать проникло настолько во все существо актера, что он и в пошлость людских взаимоотношений старается вносить облагораживающее влияние театра. Тут его положительная сторона. Трагический актер Несчастливцев в сцене с Аксюшей показал себя чувствительным. Другой отличительной чертою трагиков является благородство. «Левъ вѣдь я! подлости не люблю»,—восклицает Несчастливцев («Лес», II, 2). Доверчивый, падкий на ласку, Незнамов становится неузнаваемым, когда видит сплетни и гадости, на которые так готова актерская среда. Пьяница-трагик сразу свирепеет, когда узнает, что против Негиной затевается интрига. За трагиками стояли высокие авторитеты, Шекспир и Шиллер; их гуманитарные тирады были оружием в борьбе против невежественной пошлости. Они-то и поддерживали сознание что актер—учитель. Узнав, что Мелузов учит Негину «всему хорошему», трагик протягивает ему руку со словами: «Я самъ тоже учитель, учу богатаго купца благородству» («Таланты и поклонники», II, 6). Ученик искренне привязан к нему за это, потому что у них в доме безобразие, а он—талант.

Благодаря такому самосознанию и сцена вырастает в нечто высшее, нежели случайное прибежище для смятенной роман-

тической души. Она—кафедра, с которой льются тирады, очищающие душу. Связь со скоморошеством прерывается. Когда Несчастливцев с подъемом, столь непривычным для обывательского уха, начинает резать правду сластолюбивой молодящейся тетке, та называет его «комедіантомъ», но встречает суровую реплику: «Комедіанты! Нѣтъ, мы артисты, благородные артисты, а комедіанты—вы!» («Лес», V, 9). Еще резче замечает он Бадаеву, попробовавшему было отнестись к нему, как к скомороху: «Забавлять-то тебя? Шутовъ заведи...» (там же, V, 9). Хотя трагики смотрели на комиков свысока—«паясничать-то хитрость невелика, а попробуй-ка въ трагедіи»,—говорит Несчастливцев («Лес», II, 2), они были близки по психологии. Склонность к эпикурейству и буффонаде проявляется и у трагиков среди самых возвышенных чувствований. «Нѣтъ, Мартынъ,—говорит трагик Нарокову,—я благороденъ... Ахъ, какъ я благороденъ! Одно, братъ Мартынъ, обидно, что благороденъ-то я только въ пьяномъ видѣ!»—«Ну вотъ и шутъ, ну вотъ и шутъ!»—отвечает понимающий его аффектацию Нароков («Таланты и поклонники», II, 1). Для комика связь со скоморошеством была тесной. Но своим амплуа он уже пользовался для ядовитой насмешки и тонкой сатиры. Если трагик нежен и доверчив, то комик более зол и себе на уме. В то же время он больший стоик: когда Несчастливцев получил деньги и строит планы антрепризы, Счастливцев принимает живое участие в мечтах товарища, шутливо нанимается в кассиры, но крушение надежд на беспечальную жизнь омрачает его на очень короткое время. Держа себя шутом с покровителями, комик в глубине души их презирает. И не без основания. Робинзон стал свидетелем, как поклонники Ларисы Огудаловой разыгрывали в орлянку, кому взять ее на содержание, и не остался равнодушен. «Съ купцами кончено,—заявляет он Паратову,—невѣжи!» («Бесприданница», IV, 7). Приходится верить в «возвышенную душу» Счастливцевых.

Итак—положительное начало, заложенное в скоморохах, выросло в великое артистическое призвание «учить людей, изображая нравы», что мерещилось основателям русского театра. Как заключительный аккорд этой симфонии челове-

ческой эволюции является бодрое и жизнерадостное разрешение конфликта в комедии «Без вины виноватые». Задача, поставленная Островским, повторена Зудерманом в его пьесе «Родина». Однако сколь различно разрешили ее русский и немецкий писатели.

Буржуазно-патриархальная обстановка комедии Зудермана вводит в обыденную среду людей с тривиальными фамилиями, крохотным миросозерцанием. Глава дома, отставной подполковник Шварце, самодур в рамках иной жизни. Идеал его—тихие уголки, где воспитываются для государя храбрые солдаты, а для них целомудренные невесты. Он властно блюдет свой авторитет: близкие—рабы Шварце, а все они—рабы условности, добровольные мученики, у которых от самой могучей страсти остается только бледное, слабое желание умереть. Честолюбие, сплетни и злословие—вот пружины, двигающие этой средою. Сюда-то приезжает заблудшая дочь, Магда Шварце, превратившаяся в знаменитую итальянскую певицу Маддалену даль Орто. Это превращение весьма напоминает переход Любови Отрадиной в знаменитую драматическую актрису Елену Кручинину. Обе независимы, у обеих выстраданное положение, обе богаты, обязаны всем только себе, у обеих сильно развито чувство материнства, им они только и живут. Обе свободны и далеко ушли от воспитавшего их болота. Сходство положения увеличивается тем, что возлюбленные Магды и Любови—фон-Келлер и Муров, от которых у них по ребенку, — «столпы общества», подлые резонеры без сердца и чести, вполне сходны между собою. Черствость их сказывается всего больше в отношении к детям; отсюда—драма той и другой пьесы.

Появление Магды в семье производит целый переполох. Отец требует смыть позор: раз у него одна дочь такая, за другую никто не имеет права свататься. Магда должна дать ребенку имя. Из конфликта с отцом Магда выходит надломленной и разбитой. Хотя временно, она все же делает уступку настояниям пастора, чуть не соглашаясь выйти замуж за фон-Келлера, чтобы ребенок не вырос без отца. «Если онъ придетъ и спроситъ, говорит пастор, гдѣ мой отецъ? Что вы тогда ему отвѣтите?» Магда на первых порах не нашлась,

что ответить, так сильна была традиция. Зато сразу нашлась русская актриса: «Мама, а гдѣ отецъ?» спрашивает Кручинину Незнамов. «Отецъ»... Кручинина оглядывается и видит Мурова. «Отецъ... Твой отецъ не стоитъ того, чтобы его искать. Зачѣмъ тебѣ отецъ? Ты будешь хорошимъ актеромъ, у насъ есть состояніе... А фамилія? Ты возьмешь мою фамилію и можешь носить ее съ гордостью, она нисколько не хуже всякой другой» (IV, 10).

Какой бодростью веет от этого признанья! Как далеко оно от сковывающей западной морали. И это разрешение конфликта дано актрисой, столь человечно возвысившейся над средою, ее породившей. Припоминаются слова биографа Островского [1]): «Воспроизводя моменты и полнѣйшаго нравственнаго паденія и могучаго торжества человѣческаго достоинства, Островскій создалъ цѣлую галлерею типовъ, представляющихъ любопытныя данныя для изученія склада нашего общества и въ то же время остающихся типами въ большинствѣ случаевъ общечеловѣческими».

---

[1]) П. Вейнберг. Полное собрание сочинений А. Н. Островского под ред. М. И. Писарева. Том X, стр. XXIII.

3. Стиль.

Аховъ. «Что значить образованіе-то! Вчера ко мнѣ благородная просить на бѣдныхъ приходила: такъ она языкомъ то, какъ на гусляхъ играла».

(„Не все коту масляница“, IV, 3.)

Гордѣй Карпычъ. «Ты, чай, и говорить то не понимаешь, гдѣ что слѣдуетъ?»

Любовь Гордѣевна. «Я говорю, что чувствую, въ пансіонѣ не училась».

(„Бедность не порокъ“, III, 8.)

Принято думать, что красочный и образный, меткий и острый, почти непереводимый на другие язык произведений Островского был схвачен драматургом сразу, с первой крупной комедии «Свои люди сочтемся», и что усвоенную в ней манеру стиля он сохранил и провел по всему дальнейшему творчеству. Такое мнение, однако, односторонне и неверно. Среди художественных композиций драматическая форма— одна из наиболее трудных. В драме действуют люди, высказывающие мысли и выражающие чувство по степени их личной психологии. Поэтому излагать индивидуальные речи однообразным авторским стилем, хотя бы и блестящим, значит вводить фальшь, в драме гораздо более заметную, чем в в других видах поэзии. Стиль романиста определяется иначе, чем стиль драматурга, который свою художественную концепцию выражает лишь прикровенно, за чужими словами и чужим строем речи.

Если, как того требует теория словесности, стилем считать язык, возведенный на высшую степень выразительности, исключительный по силе воздействия и основанный на ясности, картинности и эмоциональности, то Островский в

высшей степени отвечает понятию о стилисте. Своими пьесами он охватил разнообразные круги русского общества. В его произведениях звучит речь старинная и современная, разговаривают исторические люди, старозаветные и новомодные купцы, мещане, штатские и военные чиновники, дельцы, актеры, учителя, люди без определенных профессий. Вся эта пестрая галлерея изъясняется на родном языке, применяя его, по степени владения, для выражения душевных движений. Материал богатейший, и Островский мастерски в нем разобрался. У него по разному звучит московская речь XVII—XVIII веков, речь современной ему интеллигенции и современного мещанского посада. И во всех своих заданиях автор остается вполне доступным для читателя: то, что говорят действующие лица, всеми понимается без затруднений, безошибочно и исчерпывающе. Этим писатель удовлетворяет первому основанию стиля—ясности.

Общим для языка Островского является его лексическая близость к простонародному, богатому словами, отличными по краткости и чисто русскому отпечатку. Речения, вроде: тепереча, завсегда, не токма, хоша, неужто, окромя, нештоб, оченно, пущай, надоть, али, ихний, самое и другие подобные, не умершие и до сих пор, часто мелькают в репликах. Словами: «сумнение, супротивник, суседи» Островский показал непрекращающееся влияние на язык провинциализмов, для которого у него можно найти еще: к ужоткому, вулица, хабальный, хохриться, не хайли, галдить, подлипают, обмóрок, поваживай, учливость, должóн. Украшающее значение провинциализмов признано поэзией недавнего времени. (Клюев). Простонародными можно определить такие выражения, как: решиться капиталу, делом услужить, душа изомрет, наносные слова. Примеров, конечно, можно привести сколько угодно. Дело писателя было схватить удачное слово и применить его во время и умело. В этом отношении Островский показал превосходное чутье живого языка.

Не меньшим знатоком проявил он себя в знании языка старинного. Не раз указывалась исследователями его изумительная способность оперировать с историческими доку-

ментами, содержание которых с минимальным изменением драматург перекладывал в звучные стихи своих исторических хроник.

Языку современной ему интеллигенции он придает сухую, обыденную окраску. Где же, в самом деле, ей, воспитанной на газетах и книжках, на знакомстве с иностранным языком и словесностью, понять своеобычную красочность коренной русской речи. В комедии «Богатые невесты» Пирамидалов пробует определить характер героя: он, ваше п-ство, «человѣкъ дикій». «Какъ—дикій?—изумляется генерал.—Обдумывайте выраженія... Вы не знаете названія вещей»... «Съ женщинами не можетъ разговаривать»,—поясняет собеседник. «Такъ это скромный, а не дикій. Дикій это — sauvage, это разрисованный, tatoué» (I, 3). Для Жоржа, изломанного столичного слетка, совершенно не понятно, что сказал слуга про своего барина («Красавец мужчина», I, 1): «Говоритъ, что Лотохинъ, его баринъ, богатый человѣкъ, стараго вѣку, нынѣшнимъ не чета. Какого-то «старого вѣку», какая-то «не чета». Ничего этого я не понимаю». Телятев с компанией («Бешеные деньги») неизмеримо далеки от языка и психологии провинциала Василькова. «На какомъ языкѣ онъ говоритъ?—удивленно спрашивает Лидия. Телятев иронизирует: «Онъ очень долго былъ въ плѣну у ташкентцевъ». (I, 4).

Как бы стройна и строга ни была терминология, не всякую мысль можно облечь точным словом. Бывают случаи, когда мышление становится бессильным и в смутном ряде исканий не находит опоры для познания предмета. Тогда на-лицо появляется язык, пропитанный образами, согретый чувством, но с своеобразной лексикой и синтаксисом. Говорящий выражает душевные эмоции переносом смысла, употреблением троп и фигур, особой постройкой предложений. Построение речи стоит в зависимости от того, медленно или порывисто протекает чувство говорящего. Последний может растянуть свою речь плеоназмами, сократить фигурами умолчания и несогласования. Задача драматурга—суметь наглядно, т.-е. выпукло и живописно изобразить такую речь своих персонажей. Для выполнения этого условия нужна картинность. Но этого мало: картинный диалог должен тронуть душу чи-

тателя, т.-е. вызвать веселое или печальное состояние, смех и слезы. Здесь необходима эмоциональность, способность выражать словесно душевные аффекты. В средства сделать речь эмоциональной входят: 1) искусный подбор из словарного запаса особых слов и выражений, 2) уменье необычайно построить предложение, благодаря причудливым синтаксическим комбинациям и 3) употребление таких фигур, которые вызывали бы новые образы и чувства для оттенения презрительного, горестного и смешного. Задача трудная, но блистательно разрешенная Островским.

Живой язык отличается от мертвого тем, что он вечно творится. Речь персонажей драматурга жива потому, что они сами—деятельные участники в процессе этого творчества. Для них язык не только безразличное средство для необходимой беседы. Он нужен им, как психологическая опора. Поэтому они все время чутко вслушиваются в чужие и свои речи, очень переимчивы, необыкновенно памятливы на услышанное или вычитанное, весьма падки на острословие, прекрасные изобретатели новых словечек. Все они как бы бессознательно чувствуют исконную магическую силу слова.

Стремление набраться нужных слов—постоянно у героев Островского. Собирают они их повсюду. Большую роль играет преклонение перед печатным словом. Кукушкина («Доходное место») не расстается с лубочно-сентиментальными романами, Лавр Мироныч («Последняя жертва»)—с переводными бульварными, вроде графа Монте-Кристо, Барабошев («Правда хорошо, а счастье лучше»), все время содержащий на уме, «чтобы себя противъ не уронить» внимательный читатель газет и слушатель застольных речей. Афимья («Не так живи, как хочется») любит прибегать к старинной книжной мудрости: «Ты бы почитала, говорит она Даше, поученьице какое на сонъ-то грядущій, я бы послушала» (II, II, 1). В погоне за словесностью иные даже идут добровольно «въ науку». Недопекин, богатый купчик («Утро молодого человека») у своего прихвостня, писателя Лисовского, перенимает манеры, заучивает французские и русские слова. Островский юмористически рисует картину такого урока. Лисовский читает патрону стихи, которые тот должен выдать за свои: «Я ви-

делъ васъ, какъ вы сидѣли въ ложѣ, и, Боже мой, какъ были вы похожи на пери, на жизель, на этихъ фей». Недопекин в в восторге, не понимает только: «Что такое «фей»? (V). И Лисовский учитывает свое превосходство, как наставника: «Вашего брата и по-русски-то говорить порядочно выучишь, а вы уже и зазнаетесь. Безъ меня-то ты до сихъ поръ говорилъ бы: оттедова, откуличи, àхтеръ» (V). В самом деле, модный глянец еще очень слабо покрывает Недопекина; стоит проявиться подлинной его натуре, тотчас на речи отзывается основная, столь скрываемая грубость: «Нѣтъ, жирно будетъ васъ эдакимъ виномъ поить. Атанде-съ» (V).

Там, где нет книжных или модных воздействий, учат друг друга по мере разумения. Русаков замечает Маломальскому («Не в свои сани не садись»): «Да полно ломаться-то! Ты и такъ-то разговариватъ не мастеръ, а какъ ужъ важность-то на себя напустишь, то хоть вовсе брось» (I, 3). Развить в себе способность к бойкой речи, «словесности» по терминологии большинства героев Островского,—необходимое условие для житейского успеха. Недопекин был в состоянии обзавестись гувернером. Но для маломочного Бальзаминова эта роскошь недоступна. «Мой-то, сокрушается мать, умныхъ словъ совсѣмъ не знаетъ. Другой и собой не казистъ, такъ словами обойдетъ... Знай-ка онъ умныя слова, по нашей бы сторонѣ много могъ выиграть. Да и набраться-то негдѣ. Ужъ хоть изъ стиховъ что ли выписывалъ» («Праздничный сон до обеда» I, 1). В другой части знаменитой трилогии («Свои собаки грызутся, чужая не приставай») Бальзаминова пытается помочь неудачливому сыну своими средствами: «Миша, есть такія французскія слова, очень похожія на русскія, я ихъ много знаю, ты бы хоть ихъ заучилъ когда, на досугѣ. Послушаешь иногда на имянинахъ или гдѣ на свадьбѣ». И тут же сообщает ему примеры: «Я хочу проминажъ сдѣлать»—лучше, чем «я гулять пойду»; вместо «дрянь» надо говорить «гольтепа», когда о ком дурно говорят—«мараль», когда форс сбили—«асаже» (I, 6). Миша—внимателен: «какъ знать, можетъ быть они мнѣ и на пользу пойдутъ». Какая уверенность в силе слова! вера в заговоры основана на том же. Недаром купчиха Брускова («Тяжелые дни») боится

мудреных слов: «Богъ знаетъ, что значитъ, а слушать страшно». Пугают ее: «обаче», «металлъ» и особенно «жупелъ»: как услышит, так ноги и руки трясутся (II, 2).

Для большинства обитателей показанного Островским мира слова, на самом деле, имеют силу поражающую и поразительную. Чиновница Пульхерия Андревна, сплетница, «телеграфъ» по прозванию, кончающая свои визиты непременной ссорой благодаря ядовитому язычку, признается, как ее раз победили словами. Старуха накинулась, уж чего только ни прибирала, «да все въ насмѣшку, словами непристойными, да все съ риѳмой»... Я просто со стыда сгорѣла». Речью властвует над ней и муж: «И шутки у него, знаете, самыя неприличныя. Вы, говоритъ, не слушайте, это она къ зубамъ грезитъ... Она бы, говоритъ, всего накупила, да купило-то у ней притупилось» («Старый друг лучше новых двух», I, 4).

Речь—незаменимое орудие в житейской борьбе, она нужна для защиты и нападенья. Не даром в старину бои начинались с перебранок. Та же Пульхерия Андревна, наученная горьким опытом словесных состязаний, хвастается, как она купца отделала: «Дивлюсь, откуда у меня слова брались! Такія слова, самыя поразительныя» (III, 2). В этой же комедии Оленька, оскорбленная поведением любимого человека, собирается дать ему хорошую отповедь. Ее первая задача: «надобно язвительныхъ словъ побольше придумать». «И я послѣ добавлю», говорит ее союзница мать. «Слова-то въ головѣ, одно за другимъ такъ и вьются клубкомъ, только бы не забыть». (III, 2). Прекрасное определение творческого акта! Душевный аффект сейчас же вызывает речь эмоциональную, и надо спешить высказаться: отойдет сердце, душа успокоится, забудутся и слова.

Островский не раз дает превосходные примеры такой творимой эмоциональной речи. Пульхерия Андревна («Старый друг лучше новых двух») из зависти лезет в ссору с Татьяной Никоновной. «Вы сидѣть-то въ коляскѣ не умѣете», язвит она по поводу ненавистной для нее свадьбы Оленьки. «Къ вамъ учиться не пойдемъ, не безпокойтесь»! быстро парирует Татьяна Никоновна.—«Не объ чемъ мнѣ безпокоиться,

я очень покойна».—«А покойны, такъ и прекрасно. Вы бы и насъ-то тоже въ покоѣ оставили!» Типичный образчик словесной дуэли, боя, который может завершиться столкновением более серьезным. Другой пример насмешки, без прямого объекта для нападения, высказываемой через третье лицо: Смуров, негодующий на пустозвонное модничанье племянника («Утро молодого человека») иронически смотрит на слугу его, одетого грумом. Сигнал к нападению дает приехавший с ним Вася: «Дяденька! Точно онъ физикъ какой галанской. На птицу похожъ».—«Будешь похожъ, когда этакой кортеколъ надѣнутъ» (VI). Поэтому люди, овладевшие «словесностью», не только чувствуют себя всесильными, но и на самом деле оказываются победителями в большинстве случаев жизни. Барабошев («Правда хорошо, а счастье лучше») самодовольно признается: «У меня разговоръ свободный, точно что льется, безъ всякой задержки и противъ кого угодно. Такое мнѣ дарованіе дано отъ Бога разговаривать, что даже всѣ удивляются. По разговору мнѣ бы давно надо въ думѣ гласнымъ быть или головой; только у меня въ умѣ сужденія нѣтъ, и что къ чему, этого мнѣ не дано. А обыкновенный разговоръ, окромя сурьезнаго, у меня все равно, что бисеръ» (I, 5). Но и не надо иметь «сужденія въ умѣ», магическое значение имеет само слово, острое, ловко прилаженное. В издевательстве, например, Барабошев не имеет себе равных: «Нечего дѣлать, надо будетъ денегъ искать», плачется должница, получив решительный отказ в рассрочке. «Сдѣлайте одолженіе! И ежели гдѣ очень много найдете, такъ покажите и намъ, и мы въ ономъ мѣстѣ искать будемъ». (I, 6). Наркис («Горячее сердце») выманивает деньги у влюбленной в него купчихи: «Ни, ни, ни, протестует она, ни подъ какимъ видомъ! И не заикайся».—«Я и то не заикаюсь, я тебѣ явственно говорю» (V, 2). Отсюда, в изложении драматурга, юмористически тонко рисуются турниры лиц, одинаково понаторевших в словесности. Один такой, в импровизационном порядке, между Пульхерией Андревной и Татьяной Никоновной указан выше. Другой иллюстрирует посрамление зубоскала Лавра Мироныча («Последняя жертва»). Он усердно следит за своей словесностью, отвергает услуги лакея Сакердона

только потому, что в пьяном виде имя его, пожалуй, не выговоришь: «Что мнѣ за неволя языкъ-то коверкать, да конфузиться?» (III, 6). Однако и его хорошо отточенный язык налетает на камень. «Изъ политическихъ новостей, витиевато заносится он, только одна: здоровье папы внушаетъ опасенія». «Кому жъ это? Ужъ не тебѣ ли?—срезывает его острословная собеседница.

Таков общий подход Островского к созданному им стилю. Писатель роется в глубинах исконного русского языка, звучащего в устах народной новины. Взрыхленное культурою интеллигентское общество в этом отношении его мало интересует. Еще тоньше, еще филигранней отделывает драматург свой стиль по психологическим категориям персонажей. Для каждого характера, мужского и женского, выкован язык особый. Если в какой-либо пьесе вдруг зазвучит читателю эмоциональная речь, поразившая его где-нибудь раньше, надо заключить, что владелец ее, как тип, является дальнейшей разработкой или вариацией выведенного уже в других пьесах образа. Такой прием открывает любопытные возможности уяснить задуманные автором психологические категории.

«Свои люди сочтемся» были первой комедией, поразившей читателей стилем. Приковала внимание Липочка, Олимпиада Самсоновна, купеческая дщерь, балованное дитя матери, жеманница, тупая и бездушная эгоистка. Лоск поверхностного обучения не покрыл вульгарности и грубости ее натуры. Ею Островский открыл галлерею женских отрицательных типов. Пошлая душа Липочки непосредственно связана с ее словесным стилем. То, что называется тривиальными оборотами, составляет блеск ее языка: «Пріѣдешь въ собраніе, али къ кому на свадьбу»... «упаточилась, словно возъ везла» (устала от танца). Кокетничая, она злоупотребляет книжными терминами, особенно иностранными словами: «Сами то вы не очень для меня значительны», «сидишь, натурально, вся въ цвѣтахъ»... «формально, нѣтъ никакой трудности»,... «вотъ другой манеръ, кабы я была докторшей»,... «есть окказія, какъ же»... Специфическая лексика эта преподносится в неправильном сочетании: «Которыхъ вы и понятія не знаете»,... «право ужъ тошно смотрѣть, какъ все это продолжается»... Еще велико-

лепней звучит эмоциональная речь героини. «Не люблю я танцовать со студентами да съ приказными, мечтает она, то ли дѣло отличаться съ военными... Вѣдь посмотрѣли бы на шпоры, какъ онѣ звенятъ, особливо, если уланъ али полковникъ какой разрисовываетъ»(I, 1). Жалуясь свахе на нездоровье, заявляет, что у нее... «рябитъ меланхолія въ глазахъ». (I, V). Хвастаясь нарядом, она позволяет матери только «издальки» полюбоваться, но не выражать родительских слезливых чувств: «Пожалуй смотрите, да только не фантазируйте». (III, 2). Жених, замешкавшийся сборами, вызывает у нее презрительное: «Что жъ онъ тамъ спустя рукава-то сентиментальничаетъ!» (III, 3). Узнав о намерении родителя объявиться несостоятельным, в замешательстве восклицает: «Что жъ это такое со мной дѣлаютъ? Воспитывали, воспитывали, потомъ и обанкрутились!» (III, 5).

Неужели во всех этих примерах надо искать бытового, реального стиля? Купеческие дочери вряд ли так цветисто и показательно выражались. Зато мыслили так они постоянно: способность восприятия ими внешнего мира, его претворение и усвоение шли путем, совпадающим с потенциями к подобной речи. Жаргон Липочки—открытая дверь в психику данного типа. Пошлый и грубоватый, в то же время смешной стиль ее выражает все узкое себялюбие, черствость и чванность ее натуры, совершенно лишенной какого бы то ни было поэтического налета. В девицах она еще кое как подтягивается, чтобы казаться поинтересней, но в дамском состоянии опускается совершенно. Островский намеренно подчеркнул эту перемену в своей героине: всегда скупой на ремарки, он в начале IV действия весело помечает: «Олимпіада Самсоновна сидитъ у окна въ роскошномъ положеніи».

Повторяя в иной разработке тот же тип в лице Ларисы («Не было ни гроша, да вдруг алтын»), он своей еще более неотесанной героине придает стиль Липочки, более огрубленный. Даже родители ее, лавочники, принуждены сознаться, что дочь их—не складна разговором, скажет слово, так и сразит. Лариса, как и Липочка, упоена своей словесностью; она в обыденной речи старается быть кудреватой: «тирановъ моихъ нѣтъ?» спрашивает она про родителей. Особенно изо-

щряется Лариса в жеманных разговорах с кавалерами: «Имѣете такъ близко предметъ и сами себя отдаляете»,... «не могу жить противъ своей натуры»,... «цѣлуйте, не взирая». Структура речи у обеих девиц одинакова: «промежду себя думаю», «формально, все доказываетъ», «вы въ своемъ дитя ошибаетесь»... Лариса злее Липочки, отсюда и речь ее ядовитей в области насмешки, издевки. Елеся, окрашивая забор, целует Ларису и попадает кистью с сажей в лицо ее матери. Лариса останавливает поток брани холодным замечанием: «Пойдемте, будетъ вамъ маскарадъ-то представлять» (III, 3).

В Глафире («Пучина») Островский разработал эту метаморфозу девицы в даму, намеченную у Липочки. Сварливая, грубая и жадная жена, вечно попрекающая и пилящая мужа, Глафира, до свадьбы, щебетала в стиле Ларисы: «Вы, можетъ быть, это въ насмѣшку спрашиваете», «я думала, что вы гордые»... Недаром студент Погуляев приходит в ужас от такого жаргона. Замужем Глафира становится еще грубее и глупее. Если Липочка забыла модные слова и дамой стала говорить «въ треисподнюю», то командующая мужем Глафира еще более убога: «Мужъ у меня непризнательный, глупѣй меня, а признаться въ этомъ не хочетъ» (II, 4).

В этой эмоциональной речи много юмористического. Отрицательность типов постигается через смех, вызываемый их словесными комбинациями. Нарочитой яркости достигает этот стиль при наличности увлечений любовных, главного двигателя психики этих персонажей. Здесь мастерство Островского неподражаемо в уменьи выбрать слова и обороты, сочетать их так, что диалоги вызывают неподдельное чувство комического. В незабвенных картинах московской жизни, в трилогии о Бальзаминове, показан роскошный цветник жаждущих любви купчих и купеческих дочерей, чему-то учившихся, что-то читавших, многое без толку сложивших в богатую на слова память и, по природе своей, на язык бойких. Словесность доводится до упоительной виртуозности. Капочка с подругами («Праздничный сон до обеда») расточают такие перлы: «Мое сердце самое горячее къ любви», «мы себя ничѣмъ не доказали съ такой стороны и до насъ не от-

носится», «я ужасть какъ люблю открытія въ любви отъ своихъ подругъ», «всегда такъ жалко смотрить, какъ самый постоянный». Устинька (там же) вполне довольна придуманной ею классификацией кавалеров: «Одинъ антриганъ, все говоритъ изъ-подъ политики и въ насмѣшку, другой—антиресанъ, знакомится съ дамами изъ антиресу» (III, 2). Речь их бойка, задорна, может быть забавна, но для читателя, знакомого с этим жаргоном Островского, вполне очевидно, что по выходе замуж все они станут или практичными эгоистками, как Олимпиада Самсоновна, или ржавыми пилами, как Глафира, или праздными лежебоками, проводящими время в пустословии, как Белотелова. Последняя («Зачем пойдешь, то и найдешь») тоже ищет мужа, а пока жаждет, нет ли в Москве разговору какого и жадно внимает рассказам о трясении земли местами, о разбойниках, у которых «желѣзные когти надѣты на руки, и всѣ на ходуляхъ» (II, 1). Бойкость речи, впрочем, с замужеством иногда только выигрывает: с Матреной Курослеповой («Горячее сердце»)—«не всякому мущинѣ сговорить можно». Даже городничий Градобоев принужден прервать рассказ о своих военных подвигах, когда турки сдавались, крича «аманъ»—«по нашему сказать, порусски, пардонъ»—из-за ее замечания: «Ты, вотъ, говоришь «пардонъ, а я слышала, что у нихъ такіе есть, которые совсѣмъ безпардонные» (II, 4).

Упражняясь в риторике любви, девицы, прежде всего, стараются показать себя мечтательницами, чуждыми житейского практицизма. «Мы, говорит Раиса, скоро писать не умѣемъ, для этого привычка нужна, а мы кромѣ писемъ ничего не пишемъ» («Зачем пойдешь, то и найдешь», II, 5). Писем, конечно, любовных. И тут их трудно упрекнуть во лжи. Начитавшись лубочных повестей, переводных романов, песенников, они проникнуты запоздалым сентиментализмом, ждут рыцарей, влюбчивы и чувствительны, находятся в полной власти прочтенного, особенно стихов: «коли что стихами написано, значитъ отъ души человѣкъ писалъ». Вдова Антрыгина («Свои собаки грызутся, чужая не приставай») пародирует письмовник в любовной записке Бальзаминову: «Вы пишете, что, можетъ, ваше письмо будетъ непріятно; но ежели бы

оно было непріятно, вамъ бы, напротивъ того, ничего не отвѣчали. Поймите изъ этого! Завсегда видно по поступкамъ, кто чего стоитъ; по этому самому ваше знакомство для насъ будетъ очень пріятно; то и можете меня видѣть въ извѣстномъ вамъ домѣ, когда вамъ угодно. Заочно посылаю вамъ воздушный поцѣлуй» (I, 5). Антрыгина влюблена, потому что Бальзаминов свое послание написал ей «учтиво, без охальства», в конце стишок поместил: «Взвѣйся вихорь, вѣтерочекъ, отнеси ты сей листочекъ во объятія тому, кто милъ сердцу моему», а на пакете прибавил: «Лети туда, гдѣ примутъ безъ труда». Но легкая поэзия Бальзаминова и сам он быстро забываются для другого, который выражает чувства еще поразительнее: «Мрачную душу мою стерегутъ злые демоны, я отдалъ ее имъ на жертву, я чувствую ихъ приближеніе. Пистолетъ заряженъ и ждетъ меня; я съ радостью встрѣчу смерть и съ адскимъ хохотомъ закрою глаза свои» (II, 7).

Выйти замуж, вот основная цель девиц и молодых вдов. Последние прямо томятся, скучают, ловят женихов. Им все равно, кому пойдут накопленные отцами и мужьями капиталы. На объектах эротических стремлений они сосредоточивают всю жеманность и кудрявую словесность: «мужчины много фальшивятъ и неглижируютъ, а для женщины дороже всего, чтобы ужъ это постоянно». (Богатые невесты, III, 4).

Итак вульгарный, даже пошлый, комический, даже смешной стиль придан Островским целой категории отрицательных женских типов, с мещанской душою, низменными страстями, лишенных всякого поэтического ореола, себялюбивых, будущих скупых и сварливых жен. Витиеватая цветистость их речей—лишь средство заполучить себе мужа; достигнув цели, они уже не следят за своей словесностью и быстро опускаются в пучину. Совсем иначе строится драматургом речь идеальных женских персонажей, с чертами положительного характера, представительниц здоровой и красивой народной жизни. Образ Катерины Кабановой не стоит особняком в этой галлерее. Его окружают другие привлекательные фигуры, близкие к нему потенциальными началами своей душевной жизни, горячие сердца, бьющиеся стихийным стре-

млением к воле, созданные для глубоких страстей. Всего ближе к нему—Параша, героиня комедии «Горячее сердце». Любопытно, что действие последней происходит в том же фиктивном городе Калинове, где переживает свою драму Катерина. Эмоциональную речь таких натур Островский строит на материале и ритмике народного поэтического творчества. Реплики Параши как бы сбиваются на песенный стиль и размер. Тоскующая в неволе, она так изливает жалобы на свою горькую долю: «Молода, такъ отцу съ матерью работница, выросла, такъ мужнина раба безпрекословная. Такъ отдамъ ли я тебѣ (мачехѣ) эту волюшку дорогую, короткую», (I, 7), девичью волю. Даже в спокойном состоянии она выражается образно и напевно: «не съ кѣмъ часокъ скоротать, не съ кѣмъ сердечко погрѣть» (II, 1) или: «А какъ душа-то таетъ!» Будучи, подобно Катерине, натурой экстатической, Параша в моменты высшего напряжения чувства, переходит уже прямо на причитания, как это практикуется на севере и доныне. Кончается свидание с ее возлюбленным Васей; его, как арестанта, солдат ведет в казармы; Параша, всегда кроткая и ласковая со всеми, в экстазе разлуки, делается неожиданно резкой. «Подите вы прочь отъ меня!» обрывает она зовущего ее в путь Гаврилу. Ей необходимо излить свое чувство словами. Она садится на скамью у ворот арестантской и затягивает причеть: «Провожу-то я дружка далекохонько, я до города-то его до Владимира»... Но вот экстаз прошел, вылилась острота переживаний, и она сама просит Гаврилу не сердиться за резкое слово (III, 6). Когда ее мытарства кончаются, когда перед ней развертывается счастливая жизнь, чувство благополучия снова выливается в песенных тонах: «А я-то теперь дождалась красныхъ дней, я теперь всю ночку на волѣ просижу съ милымъ дружкомъ подъ деревцомъ, потолкую я съ нимъ по душѣ, какъ только мнѣ дѣвушкѣ хочется. Будемъ съ нимъ щебетать, какъ ласточки до самой ясной зореньки» (V, 8). Ларисы и Липочки далеки от таких импровизаций, у них, ведь, нет непосредственного лиризма. Драматург и здесь далек от бытовых воспроизведений: он словами стилизует психику героинь. Любопытно, что там, где вообще начинает гореть подлинное чувство, у

Островского речь говорящего сбивается целиком на кантилену. Такая речь обычный удел растрогавшихся женщин. Аграфене Кондратьевне («Свои люди сочтемся») не по одному ритуалу жалко отдавать дочь в чужие люди. И вот материнское чувство подсказывает ей такую причеть: «Посудите, люди добрые, каково жить въ чужой дальней сторонѣ, чужимъ кускомъ давишься, кулакомъ слезы утираючи! Да, помилуй Богъ, неровнюшка выйдется, не ровень дуракъ навяжется, аль дуракъ какой—дурацкій сынъ!»—«Что тамъ за дуракъ?» прерывает излияния матери трезвая, сухая Липочка. «Да ужъ это такъ говорится, къ слову пришлось», извиняется мать, (III, 2), объясняя ходячее выражение «стихъ нашелъ». Причитает над просватанной за старого хищника Коршунова Любовью Гордеевной ее нянька Арина («Бедность не порок» III, 1): «Налетѣлъ ястребомъ, какъ снѣгъ на голову, вырвалъ нашу лебедушку изъ стада лебединаго, отъ батюшки, отъ матушки, отъ родныхъ, отъ подруженекъ; не успѣли и опомниться! Ужъ и что это на бѣломъ свѣтѣ дѣется! Люди-то нынче пошли злы-обманчивы, лукавы-подходчивы... Красоту-то нашу писаную да за стараго, за постылаго и сговорили!.. Охъ, тошнехонько мнѣ!.. А еще недавнушко мы с ней такъ-то вотъ растолковывали. Не отдадимъ, говорю, тебя, дитятко, за простого человѣка; развѣ какой королевичъ изъ чужихъ земель наѣдетъ да у воротъ въ трубу затрубитъ»... Островский подчеркивает, что в истерические моменты радости и горя женское чувство выражается стилем причети: Глаша, с перепугом сообщающая об исчезновении Катерины («Гроза», V, 1), говорит иной, чем обычно, речью: «Недавнушко, батюшка! Ужъ нашъ грѣхъ, не доглядѣли»...

Вокруг идеальных женских типов у Островского всегда завязан драматический конфликт. Такие женщины—страдалицы, мученицы, печальницы. Поэтому не только их речь, но и обращение к ним проникнуто поэтической задушевностью. У Дарьи («Не так живи, как хочется») с уст не сходят эпитеты: желанный, сердечный, голубчик; обороты: горе-горюшко, мука-мученская, размечи (сердце) по чисту полю... Мать, видя дочь, переживающей тяжелую драму, обвевает

Дарью ласковыми словами, постоянными в причитаниях: солнышко красное, заря восхожая, сокровище ненаглядное. Диалог пересыпан речениями: недавнушко, доченька, дочушка, глазыньки... Любовь Гордеевна («Бедность не порок») поэтому, выражается иначе, чем ее подруга Лиза, с знакомыми уже вульгаризмами: «Онъ не имѣетъ никакой политики въ разговорѣ и даже такія слова говоритъ, что совсѣмъ не учтиво» (II, 5). Натура поэтическая, она неотделима от песенной концепции пьесы. Пораженная своим неожиданным сговором за Коршунова, она в тоске повторяет последний стих свадебной песни: «въ послѣдній разъ, въ останешній» (II, 10). Ей не надо своих жалоб, за нее отвечает лирика песни. Песенный лад можно еще отметить у дочери Русакова («Не в свои сани не садись»): тошнехонько, «прежде я веселилась, дѣвка, какъ птичка порхала»...

Наиболее стилизована драматургом речь Катерины, классической фигуры в галлерее положительных женских типов. Плавный, образный, красочный язык ее словно импровизация поэта. Спокойную речь—и ту она строит в высшей степени изысканно. «У меня цвѣтовъ было много, много», «странницы станутъ разсказывать, гдѣ онѣ были, что видѣли, житія разныя либо стихи поютъ».—«И вижу я бывало», «а то бывало, дѣвушка».—«И объ чемъ я молилась тогда, чего просила, не знаю»... «не спится мнѣ, все мерещится шопотъ какой-то... точно голубитъ меня, точно голубь воркуетъ». Стиль этот, в моменты эмоций, поднимается до великой пластичности: «Тиша, голубчикъ, кабы ты остался, либо взялъ ты меня съ собой, какъ бы я тебя любила, какъ бы я тебя голубила, моего милаго»... (II, 4); «Окаянный человѣкъ! ты знаешь ли: вѣдь мнѣ не замолить этого грѣха, не замолить никогда! Вѣдь онъ камнемъ ляжетъ на душу, камнемъ»... (III, II, 3); «съ перваго же раза, кажется, кабы ты поманилъ меня, я бы и пошла за тобой; иди ты хоть на край свѣта, я бы все шла за тобой и не оглянулась бы» (там же); «Какъ мнѣ по немъ скучно! Ахъ, какъ мнѣ по немъ скучно! Вѣтры буйные, перенесите вы ему мою печаль-тоску» (V, 3).

Итак отрицательные и положительные женские типы выделены драматургом каждый по своему особому стилю; он—

каррикатурно уродлив у первых, как отзвук мещанской пошлости душевной, поэтически изящен у вторых, как оттеняющий лучшие стороны женской психологии. И драматург последовательно проводит свой замысел.

Проникновенно создана им также речь свахи, этой непременной пружины описываемого им быта, от которой сплошь и рядом зависит развязка драматического конфликта. Сваха—персонаж, так сказать, среднего рода: за сватовство может взяться и мужчина; отсюда как тип, она привлекала внимание и других писателей до Островского. Гоголь в комедии «Женитьба» придал своеобразный жаргон своей свахе по купеческим домам. Ее льстивая, завлекающая речь рассчитана, как у оратора, на убеждение слушателей. Словно рядской зазыватель, она расхваливает свой «товаръ», пускает пыль в глаза, чтобы возбудить в клиентах интерес, может быть, даже нечто вроде влюбленности. Когда за дело свахи задумал взяться Кочкарев, он первым делом схватил особенность ее речи, стал на особый лад строить предложения, сыпать пословицами и прибаутками. Островский утончил эту своеобразную речь, памятуя, что у свах, по их профессии, она прежде всего—эмоциональна. Его сваха—агент купеческих домов преимущественно. Только в комедии «Бедная невеста» писатель показал сразу двух свах, по купечеству и по благородным, но для представительницы второй категории не нашел особых словесных красок. Хотя сваха «по благороднымъ» не носит платка, а «взбадриваетъ» чепчик, но изъясняется она отнюдь не показательно, ее речь—бесцветный стиль московского обывателя. Зато язык свахи «по-купечеству» выткан необыкновенными словесными узорами. Она так и сыплет ласкательными эпитетами по адресу клиентов, почерпнув запас их из хорошо известного ей обычного перечня приданого за невестой: серебряная, бриллиантовая, изумрудная, жемчужная, яхонтовая. Здесь как бы дальнейшая эволюция эпитета, столь необходимого в народном песнотворчестве. С песнями, прибаутками, со всеми видами народной поэзии вековечно знакома сваха. Она не только в своих доказательствах постоянно опирается на пословицы, но словно старинный начетчик, оперирующий сентенциями из писаний, все время

цитирует песни или сказки. «Я, что птица вѣщая, даромъ не покажусь», начинает она свою завлекательную речь, чтобы придать больший интерес дальнейшему разговору. Его ведет она иносказательно: «Доходилъ онъ (про клиента) до край Москвы, видитъ онъ, стоитъ новъ высокъ теремъ, а во этомъ терему, во купеческомъ дому, такая пава» («Свои собаки грызуться, чужая не приставай» I, 4). Подобным началом внимание слушателей, конечно, обострено до крайности. Если сваха убеждена в благополучном исходе дела, она фактическое сообщение оттягивает еще более. «Ѣхала селами, городами, темными лѣсами, частыми кустами, быстрыми рѣками, крутыми берегами, горлышко пересохло, языкъ призамялся»... («Зачем пойдешь, то и найдешь», III, 9). Этой прибауткой она заставляет подать угощение, чтобы было чем поздравить. Именно так она и продолжает, после подачи: «Ну, честь имѣю поздравить... Стрѣлецъ то твой подстрѣлилъ лебедь бѣлую... попалъ подъ самое подъ правое крылышко». Такие подходы необходимы, чтобы потомить взволнованных клиентов и тем самым сделать их более тороватыми при уплате гонорара. Образно специфическая речь эта уже априорно рекомендует в появившемся персонаже сваху. Первое свидание с незнакомой с нею Бальзаминовой Красавина начинает сказкой: «Крикнулъ это, гаркнулъ: сивка, бурка, вѣщая каурка, стань передо мной, какъ листъ передъ травой! Въ одно ухо влѣзъ, въ другое вылѣзъ, сталъ молодецъ молодцомъ. Сидитъ королевишна въ своемъ новомъ теремѣ на двѣнадцати вѣнцахъ. Подскочилъ на всѣ двѣнадцать вѣнцовъ, поцѣловалъ королевишну во сахарны уста, а та ему именной печатью въ лобъ и запечатала для памяти». «Теперь, матушка, понимаю», догадывается Бальзаминова и зовет сына. (Там же I, 3). На все это требуется мастерство. Недаром Красавину за речи прозвали Говорилихой; да она и сама знает себе цену. «Я на тебя и судъ найду!» пробует припугнуть ее Бальзаминов. («Зачем пойдешь, то и найдешь», I, 5). «Что же станешь на судѣ говорить?» не пугается Красавина. «Ты и словъ-то не найдешь; а и найдешь, такъ не подберешь! А я то скажу, и другое скажу, да слова-то напередъ подберу одно къ другому». Знание народно-поэтического обихода у нее изумительное. Приглашая сво-

димого объекта на смотрины, она искусно пользуется свадебной символикой песен: «Сказала только, пожалуйте въ нашъ садъ вечеромъ погулять, вишенье, орѣшенье щипать». (Там же, II, 3). Клиента своего она рисует себе героем лубочного романа, она советует ему, чтобы он «далъ себѣ отвагу», «напустилъ геройскій духъ». («Свои собаки грызутся, чужая не приставай», I, 5). Если же ей надо его унизить, то к ее услугам снова материал народной литературы: «Ужъ какіе достатки... Избушка на курьихъ ножкахъ, маленько тово, на бокъ; рогатого скота: пѣтухъ да курица; серебряной посуды: крестъ да пуговица» (Там же, II, 4.) [1]).

Умная, знающая людей сваха, легко и быстро соображает, какого с кем тона держаться. Ее речь звучит по разному, сообразно уважаемости и солидности клиента. Большовых («Свои люди сочтемся») сваха осыпает только блистательными эпитетами; с Липочкой удивительно попадает в тон: «Много еще моднаго-то напроказила» (V, 2), т.-е. много ли еще платьев нашила; с Подхалюзиным обращается свысока, так как он только прикащик: «Живая душа, каково попрыгиваешь?» (II, 7). Ей вполне ясна безнадежная недалекость Бальзаминова, от иронического отношения к которому она не может удержаться: «Прощай, соколъ, вороньи крылья!..» («Свои собаки грызутся, чужая не приставай», I, 5) или: «Ну прощай, развозжай, разиня уже уѣхалъ». («Праздничный сон до обеда», I, 4). Подделываясь под обиход собеседников, сваха не останавливается и перед употреблением модных иностранных слов, часто забавно их искажая: «оргенъ на шеѣ», «и благородный и рослый и брюле», «у меня знакомый дюми-тюрьмо дѣлаетъ». Сочетание народного с барбаризмами производит живописную комическую смесь. Про Бальзаминова, ходящего под окнами богатой невесты, сваха бесподобно докладывает: «ходитъ подъ окнами, манируетъ, а она ему изъ второго этажа пленируетъ» («Праздничный сонъ до обеда», I, 4).

Таким компактным, законченно-отделанным, вполне оригинальным стилем Островский наделил три психологиче-

---

[1]) Ср. у Некрасова «есть и мѣдная посуда—крестъ да пуговица».

ских категории женских типов: дурных, хороших и свах. В этих проявлениях стиль писателя—художественно показателен, так как язык персонажей—идеален. Обычный разговорный русский язык здесь находится в типическом сгущении, и его сочная красочность положена в прямом соответствии с высоко пластическими созданиями драматурга.

Но Островский не вращался в одной показательной области стиля. Материалом сконцентрированного языка, в известном, конечно, разбавлении, он искусно воспользовался для определения психики средних обывателей, персонажей реальных, повседневных бытовых фигур, в которых жизненно перемешано хорошее и дурное, умное и простоватое. У писателя не редок тип обыденной девушки, чуждой бездушного кривлянья, но в то же время далекой от обаятельной поэтичности. Такой тип пользуется живой великорусской речью, несколько тривиальною, но не лишенною задушевности. Такова речь Нади («Воспитанница»), которая способна на сильное чувство, находит удачные слова для его выражения, но в то же время она—не возвышающаяся над обычным уровнем девушка. Отсюда ее язык полон слов и оборотов вульгарных: «али», «чего-съ», «баринъ обѣщали», «ну, разумѣется», «такъ какъ онѣ часто бывали на балахъ, такъ и разсказывали», «только ужъ бойки очень», «сама стараешься себя облагородить, разговоръ стараешься имѣть особенный», «я совсѣмъ не такихъ правилъ», «конечно, онъ мальчикъ хорошенькій», «никакого другого разговору», «вотъ какая премудрость со мной сдѣлалась и такой во мнѣ духъ сдѣлался». Такой способ выражений—неувядаемая особенность московского говора, главным образом. Тот же простоватый способ выражения отмечает Аксюшу («Лес»), Полину и Юленьку («Доходное место»). Для Полины, отсюда, были вполне непонятны горячие и красноречивые тирады ее мужа о значении женщины, о добродетели; ей казалось, что он говорит «смѣшныя слова». Зато пошлые (не по содержанию только, а по форме) наставления матери и сестры запоминаются ею превосходно. Неглубокую, но сложную психологию Полины нетрудно проследить именно в ее речи. Как будто легкомысленная, она не лишена способности любить глубоко. Отсюда—ее экскурсы в

поэтическую сторону: в беседах с сестрою она любит прибегать к цитатам из сказок: «Другія дѣвушки плачутъ, Юлинька, какъ замужъ идутъ... А мы съ тобой, хоть за тридевять земель сейчасъ, хоть бы какой змѣй-горынычъ унесъ». (II, 1).

На выработку такой обыденной речи большое влияние оказывала среда городского мещанства, мелкого чиновничества, среднего купечества. Здесь нет того стремления к рафинировке своего стиля, которое замечается в показательных персонажах драматурга. Тихо и спокойно протекает жизнь этих обыденных натур. Полина, дочь коллежского ассесора, в пансионе никаких книг не читала, ее постоянные собеседники—горничная да мать, которая и романы читает и такие фразы складывает: «Ужъ если хотятъ жениться, то женились бы на какихъ-нибудь заблужденныхъ, которымъ все равно, что барыней быть, что кухаркой». («Доходное место», IV, 4). Среда горничных окружает купчиху-миллионершу Оболдуеву («Красавец-мужчина»). Их жеманная речь—кривое зеркало наслушанного—придает репликам этих сереньких персонажей низменный колорит мещанства. Стиль последнего—притупленный показательный стиль отрицательных женских типов. Жмигулина («Грех да беда на кого не живет») любит щеголять выражениями: «алистократія», «пасажевъ», «въ нынѣшнемъ свѣтѣ чувства не въ модѣ, нынче все больше политика», и чуждается искренней, задушевной, хотя бесхитростной речи. Про мужа своей сестры она говорит, что «разговоръ его насъ очень конфузитъ», (I, 1, 5), но как раз такой, где Краснов изливает всю свою душу. Случается, что мещанке волей-неволей приходится употреблять иностранные слова, например—Домне Пантелеевне, матери актрисы Негиной («Таланты и поклонники»). Тогда она не только беззастенчиво коверкает их: «бенефистъ, шуфлеръ, ампренеръ», но и не без удовольствия вводит в свою речь, в качестве нравящихся украшений: «выслушай резонты», «только одинъ форсъ», «пахондрія».

Таким образом, речь женщин обывательского типа приближается к живому разговорному языку: она, может быть, кудрява и образна, метка и остроумна, комична и пошла,

но все же это обычный русский язык, а не та показательная речь, которою писатель наделил яркие создания своего великого таланта.

Не укрылась от драматурга еще одна деталь, влияющая на выработку художественной речи. Это—влияние нянек. Не надо забывать, что няньки всегда бывали первыми наставницами русских детей в родной речи. Своей Арине Родионовне во многом обязан Пушкин. Самый характер взаимоотношений с питомцами требовал широкой эпичности и в изложении и в материале. Первая услышанная сказка, пропетая песня, пробуждавшая вкус к языку, исходили из уст нянек. Так и оставалась за ними их напевная речь. Старая нянька Поликсены расспрашивает ундера Грознова: «Вы, Сила Ерофеичъ, разскажите, въ какихъ вы страженьяхъ стражались, какія страсти-ужасти произошли, какихъ королей, принцевъ видѣли?» («Правда хорошо, а счастье лучше» II, 3). Особенности детской психологии, всегда живой и острой, питали в них исконную русскую веселость и юмор. «Будешь енералышей-то, такъ не оставь своими милостями; ты мнѣ на лобъ-то галунъ нашей», иронизирует Фелицата над стремлением семейных отдать любимую питомицу замуж за военного. (Там же, III, 7). Ядовито рассказывает она про бабушку Поликсены, что заехала после обедни с блаженненьким посоветоваться: «за то и умной зовутъ, что все съ совѣту дѣлаетъ. Какая жъ бы умная была, кабы съ дураками не совѣтовалась». (Там же, IV, 3). Живущая у Бальзаминовых на правах прислуги-няньки Матрена («Зачем пойдешь, то и найдешь») иронизирует над Бальзаминовым: «Пущай спитъ. Никакихъ важныхъ дѣловъ за нимъ нѣтъ, остановки не будетъ»,—и над объектами его исканий: «Очень на мужчинъ безстыжи. Такія, говорятъ, завистливыя, что бѣда!» (I, 1). Впрочем, здесь юмор выражения переходит уже в юмор содержания.

Связь речи с психологическими особенностями продолжается и в мужской галлерее типов. Степенные купцы, не тронутые рядским зубоскальством и рыночной цветистостью, наделены истовой русской речью, с большим уклоном к старинной, не спутанной новшествами Петровской реформы, по

правильности и образности напоминающей стиль протопопа Аввакума. Обладатели такой речи — положительные истово-русские типы, вроде Русакова и Бородкина, нигде не отступающие от родной основы. Это люди—по природе умные, глубоко чувствующие, способные возвышаться до красноречивого пафоса. Как ни старается убедительно говорить городской фат Вихорев («Не в свои сани не садись»), Русакова коробит от его речей, в которых он инстинктивно чует подделку под стиль солидного купечества, ложь. Язык таких персонажей, как Русаковы, корнями ушел в старинную книжность. Карп Карпыч Толстогораздов («Не сошлись характерами») рассуждает цитатами поучения о злых женах: «бабы прельщаютъ прелестью и лукавствомъ и осклабляютъ лицо свое, и все на погибель» (II, 2). Элемент духовной письменности у Островского всегда на-лицо там, где драматург желает подчеркнуть основную мудрость персонажа. Неподкупный забавник Хлынова, Аристарх («Горячее сердце»), человек большого ума и строгих правил, отдыхая за ловлей рыбы, любит примолвить про себя, закидывая удочку: «Человѣкъ хитръ надо всѣми, иже на землѣ и подъ землею и на водахъ»... На что Силан замечает ему, что он с приговором рыбу ловит, знает какую-то молитву, аль слова: «я-то не понялъ, а рыба идетъ»... (III, 1), при этом сам же употребляет выражение: «паче песка морского». Силан—от природы не глупый. Вдохновенный носитель правды, отец Петра—Илья («Не так живи как хочется»), изъясняется еще колоритней и проникновенней, не даром он живет у своего брата в келье. Его речь совсем сбивается на древнее поучение, тем более потому, что обстоятельства поставили его в необходимость напутствовать сбившегося с толку сына. Сын спился, распутничает и буянит; реплики отца полны речениями: «бездна разверстая», «узкій и прискорбный путь вводитъ въ животъ, а широкій и пространный вводитъ въ пагубу» (I, 3). Для миросозерцания Ильи все поведение Петра представляется, конечно, кознями бесовскими, навождением диавола; про врага рода человеческого старик говорит как бы словами Кормчей или Стоглава: дьявол поучает «на зло, на гнѣвъ, на ненависть, на волхованіе и на всякія козни, на смѣхъ и

покоръ людямъ». (Там же). Вся символическая сцена Архипа с Афоней («Грех да беда на кого не живет», II) на тему о добре и зле, царящих в мире, о грехах, которых больше песка морского, о покаянии,—построена драматургом на лейтмотивах покаянной дисциплины. Оба собеседника вполне отличны по миросозерцанию и характеру: болезненный Афоня имеет крутое сердце, аскетичен, не возлюбил мира суетного, ему все надоело, и многого он простить не может, весь стиль речи его напоминает обличительное слово. Слепой Архип, наоборот, нежен и мягок сердцем, любвеобилен, ему хотелось бы глядеть и глядеть на божий мир, он поэт и в его репликах складывается целый гимн заре вечерней.

Островский тонко проводит эту связь психологии с основою чисто-русского стиля. Если ему нужно показать представителей молодого поколения или еще не испорченного или с заложенными положительными качествами, он дает понять круг чтения таких персонажей. Егорушка («Бедность не порок») читает лубочную книжку про Бову королевича, любимую в старинной литературе повесть, прикащик Митя (там же), чувствительная и любвеобильная душа, поэт—увлекается Кольцовым. Поэтому в его речи, на-ряду с обычными вульгаризмами: «планида, видѣмши, учимшись»... сплошь и рядом мелькают чисто песенные обороты: «душу истерзалъ тосковамши», «горе-гореваньице», «тоска-кручина». Глубокая натура Мити делает из его эмоциональной речи прямую импровизацию: когда выяснилось, что любимую им девушку насильно отдают за немилого, он предлагает взять ее увозом и обвенчаться: «Посажу я ее въ санки-самокаточки... не видать тогда ее старому... Эхъ! дайте душѣ просторъ, разгуляться хочетъ!» (III, 6). И далее:.. «глядя на житье ея горемычное, убиваться станете»... (Там же). Этот стиль показателен так же, как и у женских персонажей. Основанному на старинной истовой письменности и поэзии языку положительных мужских типов противополагается вульгарная и пошлая речь отрицательных. Такой контраст наглядно выявляется в диалогах пустого купчика Васи, прихлебателя—запевалы, и способного на беззаветную любовь, печальника Гаврилы в комедии «Горячее сердце».

От драматурга, однако, не укрылось, что исстари, наряду с истовой русской речью, существовала другая, резкая, шутливая, издевательная, ловкая и меткая речь молодцов на все руки, скоморохов. Гибкие выверты, циничные или веселые песенки помогали им в житейской практике: тому угодить, там прикрыть воровскую проделку, людей обморочить и себя не забыть. Этой речью воспользовался купеческий мир в своей гостинорядской практике, где требовалось умело зазвать, завлечь покупателя, обойти его, расхвалить и сбыть, подчас негодный, товар, уничтожить язвительной насмешкой конкурента, наконец—просто развлечься, посплетничать, поточить зубы в часы досуга. Зубоскальство рядских прикащиков—глубоко бытовая черта Москвы и других русских торговых центров. Оно лежит в характере русского человека, склонного к насмешке, издевке, часто резкой и бойкой. «Русскій человѣкъ, говоритъ Сусанна, любитъ посмѣяться надъ ближнимъ и смѣется безжалостно». (Красавец-мужчина, IV, 9). Бальзаминов, которому многократно приходилось гранить московскую мостовую, горько жалуется: «Человѣчества нѣтъ никакого! Пройду по рынку мимо лавокъ лишній разъ, сейчасъ тебѣ прозвище дадутъ, кличку какую-нибудь... шутки здѣсь все такія неприличныя, да и насмѣшки». («Зачем пойдешь, то и найдешь», I, 2). Ряды и были школой той «словесности», которой жадно учились купцы, памятуя, что слово в жизненной борьбе много значит. Эта «словесность»—грубая юмористика скоморошьей складки, с особыми словечками, оборотами, с элементами и пошлости и остроумных комбинаций. Андрей Титыч Брусков («В чужом пиру похмелье»), человек отнюдь не плохой, не может говорить без: «скоропалительно, строкулистъ, аредъ, алхимикъ, стрюцкій, взопрѣлъ-съ». Его реплики нельзя пропустить без улыбки. «Как запѣла, рассказывает он про невесту, глаза это раскосила, такъ-то убѣдила народъ, хоть взвой!» (I, 4). «Что у васъ за слова такія?» удивляется девушка, которую любит Андрей Титыч. И он признается, что болтает свои «рядскія глупости». Ряды были, может быть, единственным учебным заведением, развивающим миропонимание купеческих сынков, и даже матери Андрея Титыча приходится с

сожалением признавать, что сын ее «умныхъ словъ не знаетъ отъ своего отъ дурацкаго воспитанія. (Там же, I, 6). Обязательным в рядском стиле полагалось не только посмеяться, главное—продернуть, обидеть кого-либо словом, и на это выискивались мастера удивительные. Вся комедия «Шутники» посвящена выявлению этой склонности русских к издевке, оскорбительной и жестокой. Второе действие ее, под воротами, где торгуют картинками, и куда публика забилась от дождя, посвящено разработке словесных турниров. Драматург щедр на подобные сцены в своих пьесах. Вот, например, образец такого добродушного состязания кавалера с девицей, смотрящих свадьбу: «А вы далеко живете-съ?—Не доходя, прошедши.—Я самъ оттедова недалечко-съ. Позвольте васъ проводить.—И безъ васъ дорогу знаемъ. («Бедная невеста», II, 1).

Юмор выражения у мужчин, как и выше, у женщин, часто переходит в юмор содержания. Квартальный приказывает лавочнику Епишкину поправить развалившийся забор: «Я тебя жъ берегу; деревья у тебя въ саду большія, вдругъ кому-нибудь мѣсто понравится: дай, скажетъ, удавиться попробую». «Вѣрно изволите говорить, замечает Епишкин, мѣстоположеніе заманчивое для этого занятія. Такой садъ, что ни на что окромя и не годенъ. Я ужъ и то каждое утро этихъ самыхъ фруктовъ поглядываю». («Не было ни гроша, да вдруг алтын», I, 2).

Как было указано выше, «словесность» служила надежным орудием в борьбе житейской. Оттого ее и набирались. Скомороший пошиб речи был очень пригоден еще в качестве психологической опоры, средства сокрытия конфуза и других глубоких переживаний для бедняков и неудачников. Они забиты судьбою, хотя, по разуму, значительно превосходнее окружающей среды. Доведенный невзгодами до крайности, Оброшенов («Шутники») добровольно облекается в роль шута, чтобы хоть этим оборонить на каждом шагу оскорбляемое чувство человеческого достоинства. Он спешит отшутиться, чтобы предупредить зубоскальство. Купца Хрюкова, своего благодетеля, он встречает повторением: «я тутъ, тутъ, тутъ»..., чем приводит самодура в добродушное состояние духа: «Да ты полно по сорочьи-то разговаривать,... ахъ ты

тетеревъ лохматый». (I, 7). Это скоморошья повадка Оброшенова—прямой результат его повышенно чуткого отношения к оскорбляющему слову. «Мнѣ сказали, тревожно сообщает он дочери, ты не спокойный сосѣдъ, ты претендентъ! Аннушка, какой же я претендентъ?» (Там же, I, 1). Таким же шутовским манером изъясняется (и держится) честный бедняк, учитель Корпелов («Трудовой хлеб»), привыкший затягивать прорехи жизни горьким балагурством. Его лексика—семинарского пошиба: «вотще», «всуе», «се жду», «тощъ вспять возвратился», «динаріи имѣешь», «сей источникъ радостей (графин с водкой) изсякъ», «пѣшествуя сѣмо и овамо», «но персты мои и сладкій гласъ мой исполнены дрожанія отъ многаго хожденія». Лавочнику, требующему уплаты долга, он отвечает: «За деньгами? О! тиранъ души моей... Ты зри главу мою, лишенную волосъ». (I, 6). Вторит ему и студент Гунцов, такой же бедняк-романтик, как и Корпелов: «утру глубоку забѣгалъ къ ростовщику, что онъ за мой хронометръ дастъ». (Там же, I, 4). За веселыми словами здесь проступают слезы. Драматург подчеркнул, что подобный жаргон употребляется именно для сокрытия душевных движений. Все реплики Перцова («Тяжелые дни»), определенного прохвоста, нарочито возникают для затушовки смущения перед откровенными обличениями его Досужевым: «Удары судьбы и роковая необходимость заставили меня прибѣгнуть къ этому, не всѣми одобряемому способу»,—писать фальшивые документы; «я могу провести остатокъ дней моихъ въ тундрахъ сѣвера»—т.-е. в Сибири; «вы поймете всѣ фибры души моей»; на вопрос, зачем он написал на сестру фальшивый вексель, отвечает: «это дѣла, или лучше сказать, тайны семейныя. Онѣ должны быть скрыты подъ покровомъ неизвѣстности... я не всегда имѣю достаточно финансовыхъ средствъ для поддержки нашей фамиліи, которую я облагородилъ»; «вы хотите, чтобъ мой жалкій жребій находился въ вашихъ рукахъ»; «покроемте это дѣло покровомъ вѣчнаго забвенія». (I, 2). Преступный пафос Перцова повторяет странник-громила Иннокентий. («Сердце не камень»). «Эка обуза мнѣ тѣле мое, алчное, жадное, ненасытимое! Экую утробу богатому человѣку—и то будетъ въ тяжесть удоволить; а мнѣ пролетарію... Не-

сытымъ окомъ видишь трактиры, видишь пивныя заведенія, видишь лѣпообразныхъ женъ... Какъ звѣрь бы ринулся на все сіе и пожралъ; но не пожрешь... Прежде, чѣмъ пасть твоя разинется, связанъ будешь и заключенъ въ узилище» (II, 1). Фиглярство и ломанье языком нужны здесь как увертюра для злого намерения. Прямое сходство с повадкою скоморохов!

Поэтому—подобная речь является непременною принадлежностью тех лиц, которые по склонности или по необходимости, на самом деле, становятся скоморохами. Еремка («Не так живи, как хочется») по характеру представляется злым скоморохом, и он—не только знаток песен, но и обычную речь пересыпает прибаутками: «нашъ атласъ не уйдетъ отъ насъ», «шутку сшучу, всѣхъ назадъ затылкомъ оборочу», «было дѣло, да собака съѣла», «изъ старыхъ нищихъ молодой обмо́рокъ». Как раешник, он забавляет слушателей, а в то же время обделывает свои темные дела. Также себе на уме, но уже совершенно по иному в этическом отношении, поступает Любим Торцов («Бедность не порок»), бывший франт, кутила, театрал, но прогоревший и сделавшийся скоморохом по нужде. Он также в простоте словечка не скажет; вместо «пальто» употребляет «бурнусъ», плохое состояние своего кошелька оценивает в «два франка нѣсколько сантимовъ», прибегает к жаргону раешника: «я не докащикъ, кладу все въ ящикъ». В противоположность Еремке, скоморошество Любима Торцова потенциально доброе.

Человек, с трудом прокладывающий свой жизненный путь, забитый обстоятельствами или самовольно опустившийся, всегда болезненно самолюбив. В этом чувстве его утверждает осознанное превосходство над окружающими, которые и глупее и пошлее, а благоденствуют. И часто это сознание покоится на достаточном основании. Отсюда темпераментность, влекущая его к добру или злу. Мятежный, он чувствует себя постоянно на эстраде, поэтому речь его почти всегда эмоциональна, не обыденна, пластична. Такая речь составляет непременную принадлежность актеров, среду которых драматург разработал специально, соединив их стилистику с анализом психологической основы.

Близкая связь стилей с языком древней книжности, преимущественно духовной, и балагурством старинного скомороха снова показательные приемы драматурга. От их носителей он отделил бытовые фигуры своих комедий там, где желал представить обыденную реальность. Ее выразители наделены живой великорусской речью, представляющей естественную смесь элементов, из которых она сложилась. Носителями ее, прежде всего, являются купцы-самодуры, стоящие на перепутьи между старыми заветами и рядской выучкой. Они сметливы по природе, деловиты, и в то же время не потеряли чисто-русской образности выражений. Большов, («Свои люди сочтемся») серьезно размышляя о задуманном предприятии (банкротство), тем не менее, выражается очень живописно: «закрѣпишь на чужого домъ-то, а онъ, пожалуй, тамъ и застрянетъ, какъ блоха на войнѣ», (I, 10); «другой въ ямѣ-то такъ обдержится, что его оттедова куревомъ не выкуришь», (I, 12). «Я, говорит купец Пульхерии Андреевне, съ вашимъ сынюмъ теперь, сударыня, все равно, что неизмѣнное копье: куда онъ, туда и я». («Старый друг лучше новых двух», II, 5).

Новая мода делала свое дело, и старый купеческий уклад жизни стал подаваться перед модными веяниями. Последние сильно привлекали к себе самодуров. Каррикатурно тянулись они за всеми новшествами, высказывая ревностное пристрастие к иностранным словам, входившим в язык все более и более. Они охотно употребляли: «конфузно, небель, ефектъ, фиціянтъ», или витиевато, по-модному, составляли фразу: «Такъ какую же ты механику подсмолишь?» или «До пріятнаго свиданія, потрудитесь быть здоровы». Тут-то и сказывается вышеозначенная страсть перенять язык образованных, которым они упиваются в торжественных и застольных речах. Слышанное, они, конечно, претворяют по-своему, но красноречием своим довольны. Упомянутые выше Лавр Мироныч и Барабошев—отменные представители таких речистых и бойких на слова купцов-модников. В погоне за стилистическими украшениями Барабошев заимствует материал даже из специально торговой фразеологии. Он делит, например, негоциантов (не «купцов») на «полированныхъ и неполированныхъ,

черновой отдѣлки, безъ политуры и безъ шику, физіономія опойковая, на дѣлѣ—конфузъ». Находясь в затруднительном положении, (нет денег на кутеж), он тем не менее из-за красного слова разыгрывает целую балаганную сцену с своим доверенным Мухояровым: «Какъ у насъ в кассѣ? А какъ, братецъ, нашъ портфель?» Мухояров отвечает в тон: «Гербовой бумаги достаточно». «Въ такомъ разѣ—дисконтируй». («Правда хорошо, а счастье лучше», III, 4). Здесь, несмотря на новые веяния, проглядывает вечно веселое лицо скомороха.

Любовь к словесности у таких персонажей, на самом деле, необыкновенна. Они охотно подпадают всецело под влияние посторонних, если способ выражения их чем-либо складен и производит на них впечатление. Досужев своей широкой и успешной практикой в купеческих домах обязан тем, что понял эту слабую строну доверителей: «Сталъ я имъ писать по ихъ вкусу... всего-то десять строкъ письма, а ему пишешь листа четыре... И всѣ его орнаменты вставишь. Такъ напишешь, что онъ плачетъ, а вся семья рыдаетъ до истерики». («Доходное место», III, 4). Здесь Островским указывается на обще-человеческий культ слова.

В противовес таким женским персонажам, как Надя или Аксюша, драматург показывает ряд молодых людей, купеческого сословия, простоватых своим гостинодворским воспитанием и в то же время несомненно способных на горячие чувства. В них нет поэтичности, но нет и отрицательных качеств. Таков Андрей Титыч Брусков, которого Островский показал в двух пьесах: «Тяжелые дни» и «В чужом пиру похмелье», Ипполит, прикащик Ахова, в комедии «Не все коту масляница». Ипполит в основе—не дурной малый и с хорошими стремлениями. Он старается себя «облагородить», хотя и не может отвыкнуть от таких оборотов и слов, как «оправданіевъ, замѣсто, хоша, какъ собственно, въ аккуратѣ». Подобно Андрею Титычу, и у него невольно проскальзывают «рядскія глупости», хотя на душе скребут кошки: «Пойдешь не солоно хлебавши, да еще оглядываешься, въ затылокъ не провожаютъ ли». Это он называет «деликатностью» купеческого обращения (I, 4). «На волосяную расправу терпимость есть», определяет он свое бесправное положение,

как прикащика (II, 3). В разговоре с любимой девушкой он всячески старается изъясниться покрасивее, но речь его не возвышается над обычным мещанским стилем: «за что такая критика», «я совсѣмъ потерянный», «сувениръ», «конфискуемъ», «тогда въ душѣ большіе перевороты бываютъ къ дурному», «ежели задумываешь объ своей солидности», «вотъ такъ обманъ для моихъ чувствъ». Это—стиль Нади. Ипполит сам признается, что «складу въ словахъ не знаетъ».(I, 4). Чем любвеобильнее натура, чем в ней больше чуткости, тем «складу» бывает больше. Этим и объясняются реплики Гаврилы в комедии «Горячее сердце». Грубовато, но искренно скроена фраза у Краснова: «Эка жизнь съ бабой-то хорошей! Малина просто!» («Грех да беда на кого не живут», II, 1, 5).

Островский охотно намекает на источники, которыми персонажи его комедий пользуются для выработки своей «словесности». Источники многочисленны и разнообразны. Если на речи Корпелова в определенной мере сказалась семинария, то еще ярче отражается она в языке недоучившегося бурсака Неглигентова («Воспитанница»): «Верберовъ по пятидесяти и по сту получалъ почти ежедневно», «турписсиме»... Чиновник Поярков рекомендуется прилежным читателем сентиментальных повестей карамзинского пошиба. Указывая во время прогулки на вечернее солнце, он декламационно заявляет: «Солнце склоняется къ западу, мирные поселяне возвращаются въ свои хижины и свирѣль пастуха»,—хотя действие происходит всего на всего в Александровском саду в Москве («Пучина», I, 5). Старый генерал Крутицкий источник своего подражания указывает прямо: «Свой докладъ излагаю я стилемъ стариннымъ, какъ бы вамъ сказать? Ну, близкимъ къ стилю великаго Ломоносова» («На всякого мудреца довольно простоты», II, 1).

Какое глубокое знание основ русского языка, и какая многосложная работа! Островский творил свой стиль в мастерской, где вместе с ним трудились его подручные,—выведенные им действующие лица. Они вырабатывали богатейший самоцветный материал языка. Драматург отгранил этот материал, распределил его показательно, как на выставке, и ушел, оставив по себе драгоценное наследство.

СОДЕРЖАНИЕ.

Стр.

1 А. А. Фомин. — Связь Островского с предшествующей драматической литературой 1

2) Н. П. Кашин. — Отношение к Островскому западных сцены и научной литературы 26

3) В. В. Яковлев.—Общественно-театральная деятельность Островского 58

4) А. А. Фомин. — Черты романтизма у Островского 92

5) П. А. Марков. — Морализм Островского 139

6) Б. В. Варнеке. — Островский и сценические исполнители . . 171

7) В. Г. Сахновский. — Влияние театра Островского на русское сценическое искусство 200

8) Н. П. Кашин. — Исторические пьесы Островского 241

9) С. К. Шамбинаго. — Из наблюдений над творчеством Островского:

а) Ночи на Волге 285

б) Театральный цех 313

в) Стиль 336

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО.

МОСКВА. — ПЕТРОГРАД.

ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ. Москва, Софийка, уг. Рождественки, д. 4/8.

Розанов, М. Н. Очерк истории английской литературы XIX века. Часть 1. Эпоха Байрона. 1922 г. Стр. 247. Ц. 1 р.

Сакулин, П. Н. Русская литература и социализм. Ч. I. 1922 г. Стр. 504. Ц. 1 р.

Сборник Пушкинского дома на 1923 г. Стр. 351. Ц. 2 р. на лучш. бум. 2 р. 50 к.

Фриче, В. Корифеи мировой литературы и Советская власть. 1922 г. Стр. 27. Ц. 7 к.

Цвейг, С. Ромэн Роллан. Его жизнь и творчество. Пер. Г. Генкеля. 1923 г. Стр. 413. Ц. 1 р. 20 к.

Шенгели, Г. Трактат о русском стихе. Ч. I. Органическая метрика. Изд. 2-е, перераб. 1923 г. Стр. 181. Ц. 2 р.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ.

Пешковский, А. М. Русский синтаксис в научном освещении. Изд. 2-е. 1920 г. Стр. 504. Ц. 1 р.

Поржезинский, В. Краткое пособие по исторической грамматике русского языка. 1920 г. Стр. 165. Ц. 40 к.

Ушаков, Д. Н. Краткое введение в науку об языке. 1922 г. Стр. 139. Ц. 40 к.

Его же. Пособие при слушании курса морфологии русского языка. 1923 г. Стр. 11. Ц. 10 к.

Его же. Для просеминария по русскому языку. С 2 картами. 1922 г. Стр. 21. Ц. 6 к.

Цены на книги переведены в золото. Расчет на деензнаки 1923 г. по курсу котировальной комиссии, ежедневно публикуемому в газетах.

Торговый сектор Государственного Издательства:

Москва, Ильинка, Биржевая площадь, Богоявленский пер., 4.

Петроград, Проспект 25-го октября (Невский), 28.

МАГАЗИНЫ В МОСКВЕ:

1) Советская площадь (под гост. „Дрездена"). 2) Моховая, 17 (под гост. „Националь"). 3) Больш. Никитская, 13 (здание консерватории). 4) Никольская ул., 3. 5) Серпуховская площ., 1/43. 6) Кузнецкий мост, 12.

МАГАЗИНЫ В ПЕТРОГРАДЕ.

1) Проспект 25-го октября (Невский), 28. 2) Проспект Володарского (Литейный), 21. 3) Проспект 25-го октября, 13. 4) Проспект 25-го октября, 68.

50
5970/3.68

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00034997790